9 48/500

PROF. IGOR GRABAR

DIE FRESKOMALEREI DER DIMITRIJ-KATHEDRALE IN WLADIMIR

PETROPOLIS VERLAG / BERLIN
VERLAG / DIE SCHMIEDE / BERLIN

Aus dem Russischem übertragen von Rheinhold v. Walter

Alle Rechte vorbehalten, besonders das der Übersetzung

Klischees und Druck
von der Graphischen Kunstanstalt Albert Frisch, Berlin W 35

Я 48/500

PROF. IGOR GRABAR

DIE FRESKOMALEREI DER DIMITRIJ KATHEDRALE IN WLADIMIR

PETROPOLIS VERLAG / BERLIN
VERLAG / DIE SCHMIEDE / BERLIN

Vorwort.

Bald sind es neun Jahre her, daß Rußland von der ganzen Welt und ihrer Kultur abgeschnitten ist. Der Weltkrieg, gefolgt von Revolution und Bürgerkrieg, hat unsere Verbindung mit europäischer Kunst und Wissenschaft unterbrochen. Wir, hier in Moskau, haben keine Ahnung davon, was drüben, jenseits der Grenze, im Verlauf dieser langen, schrecklichen Jahre von unsern Fachgenossen, den byzantinischen Kunsthistorikern, geleistet worden ist. Das Letzte, was uns zu Gesicht kam, war Charles Diehl's vortreffliches Werk „Manuel d'art byzantin"; heute aber, kommt uns die Zahl 1910 auf der Titelseite dieses Buches geradezu unglaublich vor. Wie lebhaft wünschten wir, wie not täte es uns, zu erfahren, was seither auf diesem Gebiet getan worden ist.

Wenn der Verfasser das vorliegende Werk der Öffentlichkeit übergibt, so muß er sich die Frage vorlegen, ob er nicht durch offene Türen bricht. 1910 wußte man fast nichts, oder so gut wie nichts über die Fresken der macedonischen Dynastie und der Komnenen, dieses „zweiten goldenen Zeitalters der byzantinischen Kunst", wie es N. Kondakow und nach ihm Charles Diehl treffend bezeichnet. Allerdings bemerkt Diehl am Schluß seines Werkes: „Die jüngsten Forschungen haben diese Lücke glücklich geschlossen. Bemerkenswerte Beispiele dieser verschwundenen Kunst wurden erst in Süd-Italien, dann vor einigen Monaten in Kappadozien gefunden."*) Übrigens fügt er gleich hinzu: „Allerdings sind diese kappadozischen Fresken durchaus populär gehaltene Kunst. Die Künstler, die sie geschaffen haben,

*) Charles Diehl „Manuel d'art byzantin", Paris 1910 p. 555

waren mittelmäßig; sie verfügten weder über großes Talent, noch über Originalität oder Erfindungsgabe. Sie haben sich darauf beschränkt, feststehende Vorbilder zu kopieren mit einer gewissen Tendenz, archaische Züge der Ikonographie und ein gewisses Zaudern im Anschluß an die neue Kunst wiederzugeben; sie hinken ein wenig hinter der großen Bewegung nach, die gerade zu jener Zeit die byzantinische Kunst umgestaltete. Die Skala ihrer Farben ist dürftig, läßt sich auf vier oder fünf dominierende Töne zurückführen; ihre Unerfahrenheit ist häufig überraschend groß. Sie verfügen aber, wie die Künstler jener Zeit, über eine Vorliebe für das Porträt und haben ein ausgesprochenes Gefühl für das Reale; vor allem benutzen sie Modelle von unanfechtbarer Schönheit, und von diesem Standpunkt aus betrachtet sind ihre Werke, so mittelmäßig sie sein mögen, interessant als fast einzigdastehende Zeugnisse byzantinischer Malerei der macedonischen Epoche und als entfernte, abgeschwächte Spiegelungen jener einst so großen Kunst" (p. 540–541). Auf Grund dieser Beispiele beurteilen Diehl und Berteaux die Freskomalerei des XI. und XII. Jahrhunderts als monochrom; die Skala ihrer Farben wäre dürftig, auch stünde sie, so betrachtet, den späteren Malereien von Mistra und vom Athos, deren Skala sehr reich wäre, nach. (p. 47). Diehl findet dies an den Fresken der Sophienkirche in Kijew bestätigt, die ihm ebenfalls farbenarm zu sein scheinen. Nur eine Ausnahme will er gelten lassen, nämlich die Fresken von Santa Maria Antiqua in Rom: „Die zeichnerische Sicherheit, die Schönheit der Gesichter, der Glanz der Farben lassen darauf schließen, daß wir es hier mit einer ausgesprochen feinen Kunst zu tun haben, die unendlich höher steht als die volkstümlichen Fresken. Diese Wandmalereien können den besten Werken der macedonischen Renaissance an die Seite gestellt werden, doch bilden sie bisher noch eine Ausnahme in der Geschichte der byzantinischen Freskomalerei dieser Epoche" (p. 548).

Die byzantinischen Fresken aus der Epoche der Komnenen, die — in Wladimir an der Kliasma entdeckt — den Gegenstand dieser Untersuchung bilden und hier erstmalig nach ihrer Restaurierung veröffentlicht werden, können mit Bestimmtheit als eine solche „Ausnahme" gelten, — allerdings wissen wir nicht als die wievielte, da wir nicht darüber unterrichtet sind, was seit 1910 in Kleinasien und Süd-Italien gefunden worden ist. Gleichviel aber welche angenehme Überraschung uns die erste Büchersendung, die wir mit großer Ungeduld in Rußland erwarten, bescheren mag, — die Dimitrijewschen Fresken werden von nun ab eine würdige Stelle in der Geschichte der großen byzantinischen Kunst einnehmen, und es ist kaum anzunehmen, daß sie künftighin von den Kunsthistorikern, die sich mit dem Studium dieser Epoche abgeben, mit Stillschweigen übergangen werden könnten.

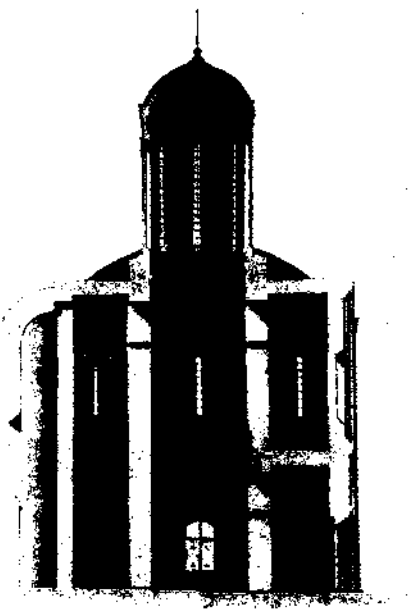
I.

Restaurationsprobleme.

Die Entdeckung der Fresken der St. Dimitrij-Kathedrale in Wladimir a. d. Kliasma ist das erste Werk der „Kommission für Erhaltung und Auffindung von Denkmälern der russischen Malerei," einer Kommission, die dem Volkskommissariat für Volksbildung unterstellt und der Abteilung für Museumsverwaltung und Denkmalschutz angegliedert ist. Arbeiten dieser Art sind un-

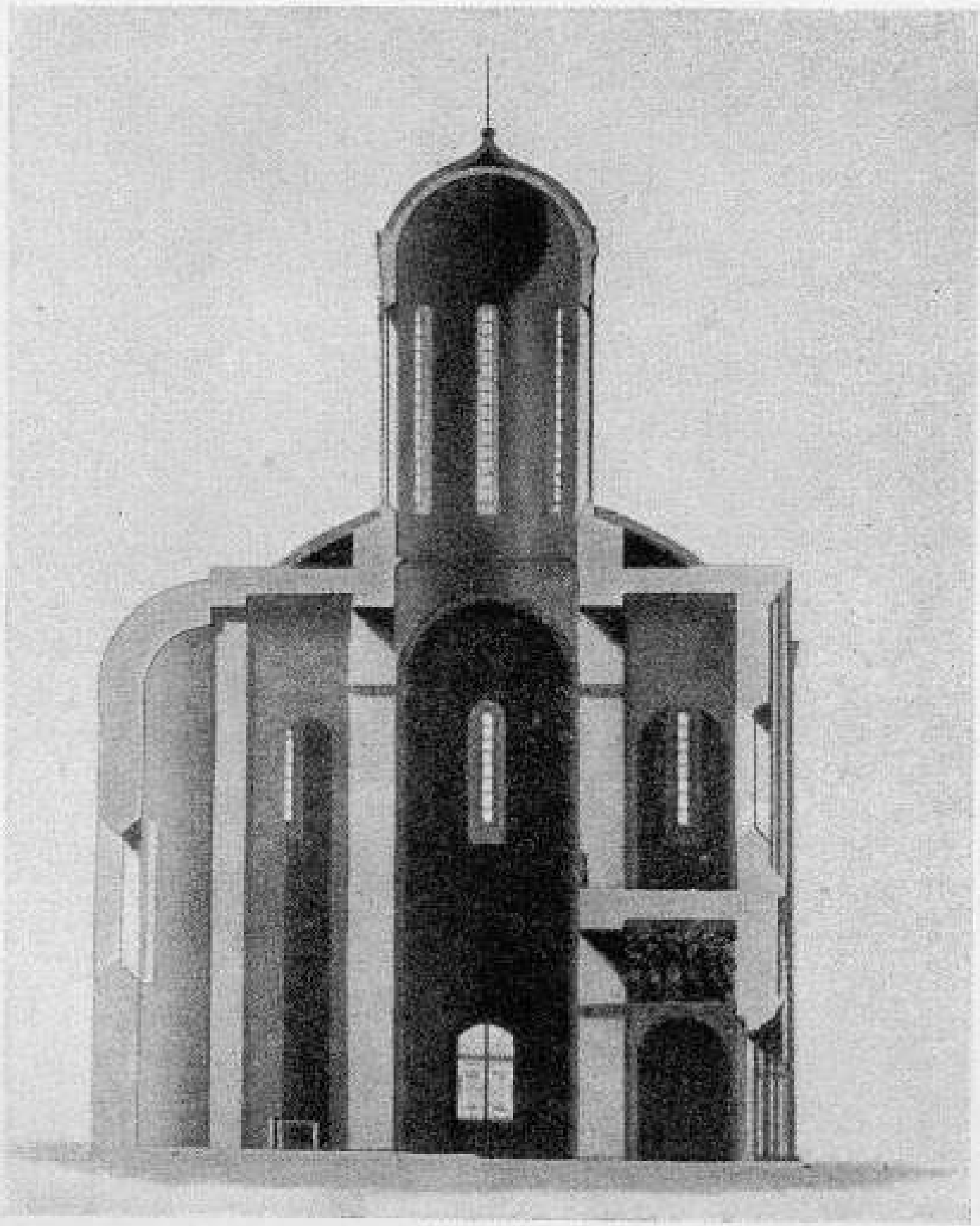
gemein kompliziert und verantwortungsvoll; sie verlangen grösste Sorgfalt, – so mag es denn nicht überflüssig erscheinen, wenn wir an dieser Stelle einiges über die Ursachen sagen, die zur Gründung dieser Kommission führten, des weiteren über die Art ihrer Wirksamkeit und die Ziele, die sie sich setzt; auch mögen hier einige Worte am Platze sein über teilweise schon abgeschlossene oder begonnene Arbeiten, endlich auch über die weiteren Arbeitspläne eben dieser Kommission. Die alte Malerei aller Völker war, da sie auf das engste mit dem Kultus verbunden war, vornehmlich religiöser Art. Nicht nur in Russland, sondern auch in ganz Westeuropa war die Malerei bis zum Renascimento fast ausschliesslich auf Heiligenbilder und Fresken beschränkt. Da kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn sich die meisten Kunsthistoriker für diese Bilder nur vom Standpunkte religiöser Ideologie aus interessierten und nur das rein ikonographische Element darin sahen. Eine stattliche Anzahl von Werken über Ikonographie ist erschienen und erscheint noch; die eigentlichen Kunstprobleme aber sind hier an die letzte Stelle gerückt, während es doch

ohne weiteres erhellt, dass die Ikonen und Wandmalereien in den Kirchen in erster Linie als Kunstwerke zu bewerten sind. Ja, es ist sogar



soweit gekommen, dass der Terminus „Ikonographie" und „Ikonologie" vom grossen Publikum missverständlicherweise identifiziert wird.

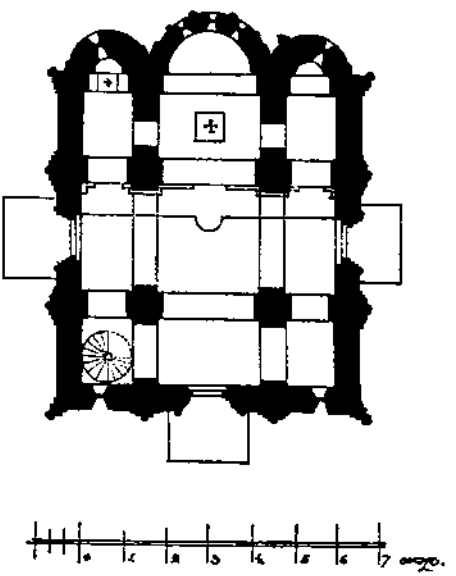
Die alten Denkmäler der Kunst sind doch wohl in recht hinfälligem Zustande auf uns gekommen. Wenn schon Marmor und Bronze sehr deutliche



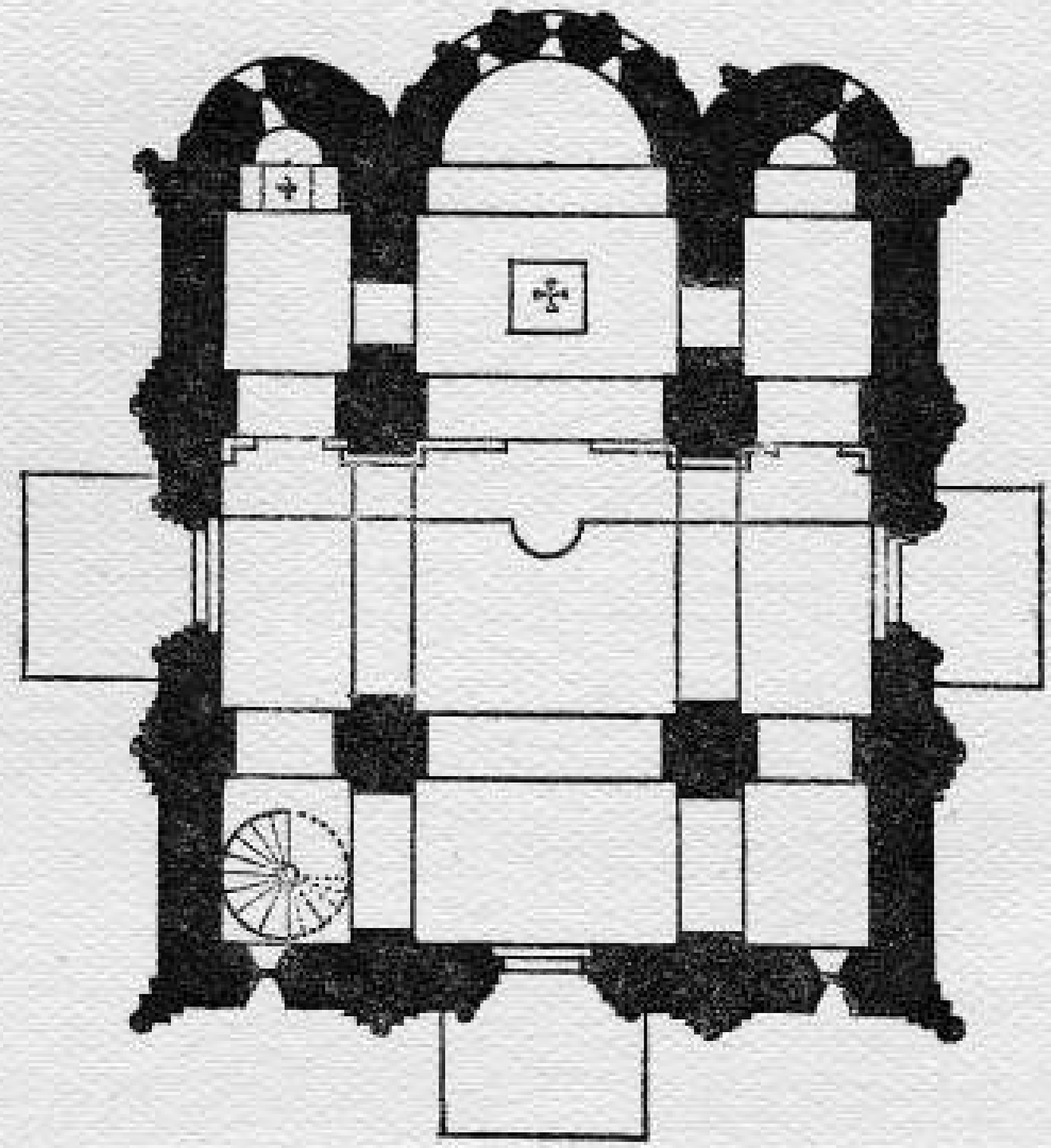
Spuren des Verfalls zeigen, was soll man da erst von der Malerei mit ihrem zarten Material und der wenig widerstandsfähigen Technik sagen. Häufig genug sind es recht eigentlich nur Fragmente der alten Malerei, die sich erhalten haben und die bei der leisesten Berührung in Staub zerfallen. Hieraus ergibt sich als erste und vornehmste Aufgabe des engeren Forscherkreises, für die Erhaltung dieser mit jedem Tage seltener werdenden Denkmäler des Altertums Sorge zu tragen. Es muss alles sorgfältig konserviert werden, was sich, sei es auch nur fragmentarisch, erhalten hat; sofortige Massnahmen müssen getroffen werden, um den Zerstörungsprozess aufzuhalten, die abblätternde Farbe, bröckelnden Stuck, gesprungene Bretter usw. wieder zu binden. Tut man das nicht, so wird es bald mit Ausnahme der Kunstwerke, die in Museen untergebracht werden, überhaupt keine Denkmäler zum Erforschen mehr geben.

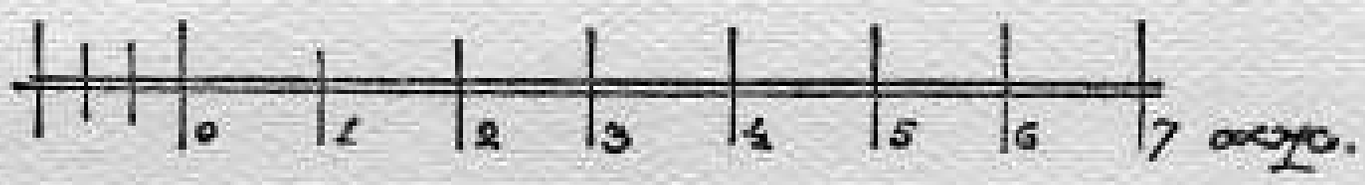
Indessen beschränken sich die materiellen Aufgaben der zeitgenössischen Wissenschaft was die alte Malerei betrifft nicht nur auf die Erhaltung der Denkmäler. Die alte Malerei kommt häufig

nicht nur im Zustande des Verfalls, sondern auch in entstellter Form auf uns. Sogar Gemälde aus verhältnismässig jüngerer Zeit, beispielsweise aus dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert, haben sich nur



selten in ihrer ursprünglichen Form erhalten; meist weisen sie Übermalungen späterer Restauratoren auf. Diese Übermalungen, die gewöhnlich einzelne Teile des Gemäldes betreffen, sind meist auf den Wunsch des Inhabers zurückzuführen, einzelne Defekte, wie z. B. Risse, Absplitterung der Farbe, Risse in der Leinwand,




0
1
2
3
4
5
6
7 metres.

Blasen, die sich gebildet haben, Abbröckeln der Untermalung zu beseitigen, da diese Defekte seiner Meinung nach den Gesamteindruck des Gemäldes beeinträchtigten. Derartige Übermalungen wären mehr oder weniger harmlos, wenn die betreffenden Restauratoren sich darauf beschränkt hätten, die schadhaften Stellen auszubessern; indessen haben sie sich nie darauf allein beschränkt, sondern liessen es sich stets angelegen sein, das ganze Gemälde aufzufrischen, zu „restaurieren", ja es mitunter auch, dem „Geschmack" ihrer Zeit Rechnung tragend, zu „verbessern". Da nun derartige „Reparaturen", wie die Erfahrung und die Objekte selber lehren, gewöhnlich alle fünfzig bis hundert Jahre vorgenommen zu werden pflegten, so finden wir auf einem Gemälde des XVI. Jahrhunderts, mit seltenen Ausnahmen, in der Regel die Sudeleien von mindestens vier Stümpern vor. Hiernach möge man ermessen, in wie entstellter Form Malereien des X. oder noch weiter zurückliegender Jahrhunderte auf uns kommen.

In dieser Hinsicht ist es um die Kirchenmalerei ganz besonders schlecht bestellt. Wenn sich der

Privatbesitzer eines Gemäldes nur bei einigem Interesse für Malerei und bei hinreichender Energie daran machte, seine Restaurationsversuche anzustellen, so gehörten diese Versuche in der Kirche durchaus zur Regel, erschienen gewissermassen aus kultischen Gründen geboten. Für die Kirche ist das Heiligenbild in erster Linie kultisches Objekt, nicht Kunstwerk, darum fällt auch das Heiligenbild zuallererst dem frommen Sudeleifer zum Opfer, einem Eifer, der soviele Kunstschätze schon endgültig vernichtet hat. Je älter und verehrungswürdiger ein Heiligenbild, mit anderen Worten je bemerkenswerter seine Bedeutung als Denkmal der Kunstgeschichte ist, mit desto zahlreicheren Schichten späterer Übermalung ist es bedeckt. Allerdings wagte man es nicht nur in Russland, sondern auch in Italien im XVII. oder XVIII. Jahrhundert nicht, gar zu sehr an einen Raphael etwa zu rühren. Mit den Heiligenbildern sprang man aber ganz anders um: diese Art der Malerei wurde verachtet, man hielt sie für unerhört primitiv und verzerrt, darum wurden nicht einfach Übermalungen vorgenommen, sondern es wurde

geschabt, mit Bimsstein abgerieben, die Risse, die sich im Holz gebildet hatten, wurden neu grundiert, um eine glatte, gleichmässige Oberfläche zu erzielen.

So hat denn die zweite Aufgabe der Erforscher der alten Malerei darin zu bestehen, die Denkmäler der Malerei aus der Überschichtung der Jahrhunderte zu lösen, das ursprüngliche Bild aus späterer Übermalung, Lack, Russ und Schmutz herauszuschälen. Ohne diese vorauf-gehende Arbeit ist ein Studium der alten Malerei undenkbar. Mehr als das, – dieses Herauslösen ist recht eigentlich das wahrhafte, einzig richtige, dokumentarische Studium, und zwar darum, weil der Vorgang der Erschliessung in die geheimsten Tiefen des Schaffens des Künstlers, in das Allerheiligste seiner Meisterschaft hereinführt, und dokumentarisch ist es, weil alle archivalischen Dokumente, die sich auf ein Denkmal beziehen, nichts sind im Vergleich mit dem Denkmal selber und dem Zauber, den ihm der Künstler vor Jahrhunderten zu verleihen wusste. Die archivalischen Dokumente sind nur Hilfsmittel, biographische, ikonographische Daten

und eine Zugabe zum tieferen Eindringen in das Denkmal, dessen eigentliches Wesen nur mit den Sinnen zu erfassen ist, mit den Händen, mit den Augen, mit geschärft intuitivem, forschendem Eindringen, nicht aber auf dem Wege akademischer Kombinationen.

Die Erschliessung eines Denkmals ist nicht nur zu seiner Erforschung notwendig, sondern auch zu seiner Erhaltung. Das Höllenfeuer der Restaurierungen, welches es im Verlauf der Jahrhunderte über sich hat ergehen lassen müssen, konnte nicht spurlos an ihm vorübergehen, und es gibt eine ganze Reihe von Krankheiten der Malerei, die ohne Erschliessung des Denkmals nicht beseitigt werden können. Oft ist es nur möglich, die Diagnose im Verlauf der Erschliessung oder nach ihrer Durchführung zu stellen.

Worin besteht nun diese Erschliessung, welches sind ihre Prinzipien, und ist sie nicht am Ende doch nichts weiter, als eine Abart eben jenes Restaurationseifers, dem die Heiligenbilder früher zum Opfer fielen?

Erst in jüngster Zeit hat sich die Kunst, älteste Denkmäler der Malerei zu restaurieren, vom

fatalen Beigeschmack des Dilettantismus und gewagten Experimentierens zu befreien vermocht. Wenn eine ernst angelegte Restauration auch heute noch nicht als vollendete wissenschaftliche Disziplin gelten kann, so dürfte sie doch, gewisse Bedingungen vorausgesetzt, ihren Methoden nach der exakten Wissenschaft sehr nahe kommen, und in jedem Fall bietet sie die Gewähr dafür, dass nicht wieder gut zu machende Fehler vermieden werden. Das eigentliche Übel der früheren Restaurationen hat darin bestanden, dass der Arbeit der Gedanke zugrunde lag, das Denkmal in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. War die Hälfte eines Gemäldes zerstört, so ergänzte man es einfach, ohne sich weiter Gedanken darüber zu machen. Es liegt aber doch auf der Hand, dass es sich in diesem Falle nicht um eine Wiederherstellung des Denkmals handelt, sondern um eine Art Rätselraten, wie das Bild vielleicht ursprünglich ausgesehen haben könnte, da eine jede Epoche sich auf ihre eigene Weise den Stil weiter zurückliegender Jahrhunderte vorzustellen sucht, und so malt sich auch jeder einzelne Restaurator den Cha-

rakter des betreffenden Werkes auf seine eigene Manier aus. So viele Restauratoren es gibt, so viel Lösungen gibt es auch. Es ist klar, dass auf einem so unsicheren Grunde, wie es die Geschmacksrichtung einer bestimmten Zeit oder der individuelle Geschmack einer einzelnen Person ist, von einem wissenschaftlichen Herangehen an das Werk keine Rede sein kann, und die einzig richtige Schlussfolgerung, die hieraus gezogen werden kann, ist – völliger Verzicht auf das System der Restauration und gleichviel welcher Erneuerung. Das Denkmal muss nur erschlossen, befreit werden von den Schmutzschichten, von den nachgedunkelten Ölfarben, Lasuren und Übermalungen, darf aber keinesfalls mit gleichviel welchen neuen Ergänzungen versehen werden, so begründet diese auch scheinen mögen; das, was ist, soll stehen bleiben, kein neues Strichlein darf hinzukommen. Bei diesem Verhalten zum Problem dürfte schon das Wort „Restauration" als Anachronismus gelten, denn um eine Restauration handelt es sich ja garnicht, sondern nur um eine Erschliessung des Ursprünglichen.
Das Denkmal muss schichtweise erschlossen

werden; hierbei müssen die aufliegenden Schmutzschichten, der Firnis und die Übermalungen nach einander photographisch festgehalten werden, damit man nach Abschluss der Arbeit ein deutliches Bild vom Zustande des Denkmals in jedem Jahrhundert erhalten kann. Unbedingt muss hierbei ein Tagebuch über die Arbeiten geführt werden, das eine genaue Beschreibung des Denkmals zu enthalten hat, Namhaftmachung dessen, was an dem betreffenden Tage geleistet wurde und Nennung der Meister, die die Arbeit verrichteten, wie auch der Personen, die die wissenschaftliche Kontrolle führten. In besonders wichtigen Fällen ist es erwünscht, Farbenphotographien anzufertigen. – Dieses ganze Material ist erforderlich, um in jedem Augenblick die Möglichkeit für eine wissenschaftliche und sachliche Kontrolle über die geleistete Arbeit gewährleisten zu können.

Die Erschliessung von Ikonen in Russland wurde im Verlauf der letzten 15 Jahre von besonders fein gebildeten Sammlern, hauptsächlich in Moskau, in recht grossem Maßstabe betrieben; leider wurden hierbei aber die alten Methoden der

Übermalung, Erneuerung und Instandsetzung angewandt. Es wurden auch einige berühmte Ikonen in Kirchen und Klöstern erschlossen; analoge Arbeiten fanden auch in einigen Museen statt, doch trug dieses alles zufälligen, episodischen Charakter. Es war kein System darin, kein im Vorhinein bedachter Plan, auch nicht einmal das Bestreben, eine gewisse Reihenfolge der Denkmalserschliessung nach dem Grade ihres Alters oder ihrer Bedeutung einzuhalten. Das Bewusstsein für die ganze nationale Wichtigkeit des Werkes fehlte noch, die Notwendigkeit, es in organisierten Formen zu führen, wurde nicht eingesehen, und erst nach der Begründung der Abteilung für Denkmals- und Altertumsschutz im Mai 1918 wurde eine besondere Kommission zur Erhaltung und Erschliessung von Denkmälern der Malerei in Russland begründet, die einen detailliert ausgearbeiteten Plan aufstellte über die Arbeiten, die in ganz Russland unternommen werden sollten und sich unverzüglich daran machte, diesen Plan auch wirklich durchzuführen. Im Verlauf etlicher Jahre, die seither verflossen sind, hat die Kommission die Fresken der Dimi-

trijewschen Kathedrale in Wladimir an der Kliasma (Ende des XII. Jh.) erschlossen, Fresken aus dem Zyklus des „Jüngsten Gerichtes"; der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale in derselben Stadt (1408) gemalt von Andrej Rubliow und Daniil Ikonik; Fresken der Mariä-Himmelsfahrts-Kathedrale „Na Gorodke" in Swenigorod (Anfang des XV. Jh.); der Ikone der Bogoliubschen Gottesmutter in Bogoliubowo bei Wladimir (Mitte des XII. Jh.); der Maksimowschen (ca. 1399) und der Wladimirschen (um 1499) in der Wladimirschen Himmelsfahrtskathedrale; der Wladimirschen in der grossen Moskauer Himmelfahrtskathedrale (XII. Jh.); der Ikonostase der Moskauer Mariä-Verkündigungs-Kathedrale (1404); eines Teiles der Ikonostase der Troizki-Kathedrale; der Troizko-Sergijewschen Lawra mit der berühmten, von Andrej Rubliow gemalten Ikone der Hl. Dreifaltigkeit; der Ikone Mariä Himmelfahrt im Kirillo-Belosersker Kloster, die ebenfalls Rubliow zugeschrieben wird, ferner einer Reihe von Ikonen ebenda, zahlreicher Ikonen in Nowgorod, in der Sakristei der Troizko-Sergijewschen Lawra, in Kaschin usw.

Diese zur Erhaltung, gleichzeitig aber auch zur Erforschung der alt-russischen Malerei unternommenen Arbeiten, ergaben ein sowohl im Hinblick auf die russische Kunst, wie überhaupt auf die Kunst der Welt so überraschend reiches Material, dass man schon heute daran gehen muss, viele Vorstellungen über die Entwicklung der Malerei in einer der dunkelsten Periode der europäischen Geschichte der Epoche des XII. bis zum XIV. Jahrhundert von Grund auf umzugestalten.

Erst heute können wir damit beginnen, tastend einige Schlussfolgerungen zu wagen, die für Russland von entscheidender Bedeutung und nicht minder wichtig für Europa sind, denn es wäre pure Phantasie, wenn man diese Schlussfolgerungen nur auf Grund der Oberschicht der Malereien der russischen, noch nicht erschlossenen Ikonen und der ebenfalls noch nicht erschlossenen früh-italienischen Heiligenbilder wagen wollte. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, dürften alle Schlussfolgerungen der überaus gelehrten Kunsthistoriker byzantinischer Ikonographie, sofern sie auf so unsicherem Fundamente

aufgebaut sind, als sehr wenig überzeugende Hypothesen gelten, die nur insofern unser Interesse beanspruchen können, als deren Urheber grösseren oder geringeren Scharfsinn dabei an den Tag legten.

Da wir dem Vorgang der Erschliessung ausnehmende Bedeutung beimessen, wollen wir in der Anlage auch das Arbeits-Tagebuch veröffentlichen und nicht nur Reproduktionen der endgültigen Aufnahmen der erschlossenen Denkmäler bringen, sondern auch teilweise die Aufnahmen vor der Erschliessung und bei komplizierteren Arbeiten mit einigen Schichten von Übermalungen – Photographien, die den folgerichtigen Verlauf der Erschliessung belegen.

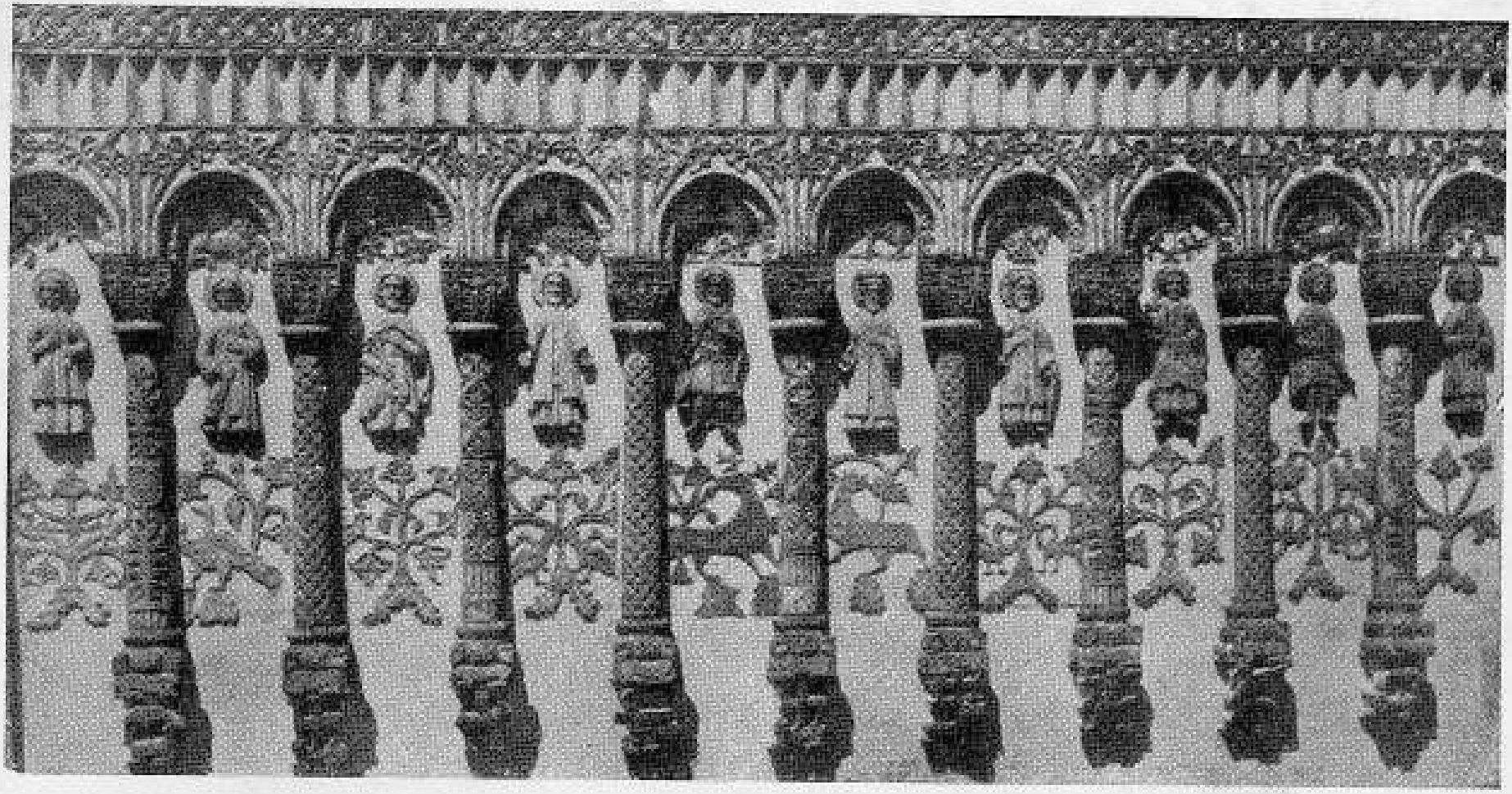
Abschliessend seien hier noch einige Worte über die Bedeutung und die Art dieser Arbeit gesagt. Der Verfasser hat in seiner Untersuchung von einer Bearbeitung des rein Ikonographischen Abstand genommen; es war ihm nicht darum zu tun, das Problem erschöpfend zu behandeln oder die Entwicklung des Sujets des „Jüngsten Gerichts" im Verlauf der Jahrhunderte und in der Vorstellung der verschiedenen Völker nachzu-

weisen; es war ihm nicht darum zu tun, dieses Problem aufzurollen, zumal die genannten Fragen von vortrefflichen Fachgelehrten in erschöpfender Weise bereits behandelt worden sind. Der Leser wird hier eine vergleichende Untersuchung der Fresken der Dimitrij-Kathedrale mit analogen byzantinischen oder primitiven italienischen Bilderzyklen finden; der Verfasser wird an diese Fragen erst dann rühren, wenn er sein eigentliches Ziel erreicht hat. Sein Ziel ist aber, die Fresken der Dimitrij-Kathedrale chronologisch zu bestimmen, deren Urheber zu identifizieren, Rang und Stellung dieser Fresken unter den zeitgenössischen russischen Zyklen festzulegen und endlich ihre historische und künstlerische Bedeutung zu ermitteln. Der Verfasser glaubt darauf hinweisen zu sollen, dass er weit davon entfernt ist, zu glauben, seine Schlussfolgerungen wären die einzig möglichen; er betrachtet sie als einen ersten Versuch, durchaus neues und nicht nur für Russland sondern auch für Europa überraschendes Material an den Tag zu bringen.

II.

Die ältesten Mosaik- und Freskodarstellungen des Jüngsten Gerichts.

Im Sommer 1843 wurde in der Dimitrijewschen Kathedrale in Wladimir eifrig gearbeitet; die Wände wurden für Wandmalereien hergerichtet. Die Kirchenobrigkeit hatte der Baukommission die Anweisung gegeben, „den alten Stuckbewurf überall, im Altar, in der Kirche und auf den Emporen abzulösen, die ungleichen Steine, wo dieses nötig ist, zu behauen und alle Wandflächen zu glätten, wie es für eine Bemalung erforderlich



ist."[1]) Die Herrichtung der Wandflächen erfolgte, indem wild darauf los gemeisselt wurde, wobei „die Mauern so energisch bearbeitet wurden, dass sogar Teile der Mauer in grossen Stücken absplitterten."[2])

Die Folge dieser wahrhaft barbarischen Bearbeitungsmethode war die völlige Vernichtung der alten Wandmalereien, mit denen alle Wände der Kirche bedeckt waren. Bereits am 30. September konnte die Kommission melden, dass „alle inneren Mauern der Kathedrale von oben bis unten glatt gemeisselt, mit Alabaster grundiert und für Bemalungszwecke hergerichtet seien."[2]) Nur einem glücklichen Zufall ist es zu verdanken, wenn durch Dazwischentreten einer einflussreichen und hochgebildeten Persönlichkeit bei dieser Gelegenheit wenigstens ein kleiner Teil der Wandmalereien an den Pfeilern des grossen und kleinen Tonnengewölbes unter den Emporen mit Darstellungen verschiedener Episoden aus dem Jüngsten Gericht gerettet werden konnten. Die am 30. Juni 1843 unter zweifacher Stuck-

[1]) W. W. Kosatkin. „Die Dimitrijewsche Kathedrale in der Gouv.-Stadt Wladimir." Wladimir 1914, S. 25.

[2]) Ebenda S. 22.

schicht entdeckten Fresken interessierten den Erzbischof Parfenij, der diese Entdeckung dem Synod meldete und gleichzeitig nach den Fresken angefertigte Zeichnungen einsandte. Nun machte auch der Gouverneur seinerseits dem Minister des Innern Mitteilung von der Sache; dieser erstattete Nikolai I. Bericht und der befahl: „ein Kunstmaler ist hinzuschicken, um die Malerei, wenn möglich, in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen."[1] Nun wurde der bekannte Archäologe und Kunstmaler Solnzew nach Wladimir geschickt, der nach Säuberung der Fresken mit deren teilweiser Wiederherstellung und Renovierung den Ikonenmaler Michail Safonow betraute. Am 15. Februar 1847 meldete Parfenij dem Synod, dass Safonow unter Leitung des Akademikers Solnzew in kurzer Zeit die besagten Bilder wiederhergestellt habe.[2] In dieser Form erhielten sich die Fresken bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als sie, da sich hier und da Risse zeigten, wieder renoviert und teilweise noch einmal übermalt wurden.

1) W. W. Kosatkin. „Die Dimitrijewsche Kathedrale in der Gouv.-Stadt Wladimir." Wladimir 1914, S. 24.

2) Ebenda. S. 24.

Eine von der Kommission für Erhaltung und Erschliessung von Denkmälern der Malerei im Sommer 1918 vorgenommene Untersuchung ergab, dass die Risse, welche die Restauratoren in den Jahren 1840 und 1890 so erschreckt hatten, durchaus nicht bedrohlicher Natur waren, dass im Gegenteil die zuletzt erfolgte Renovierung mit Verwendung von Zement, der für alte Denkmäler der Malerei überhaupt nicht angewandt werden dürfte, eine sehr ernste Gefahr für die Wandmalereien bedeute und unverzüglich entfernt werden müsse, da nur auf diese Weise die zersetzende Wirkung des Zements auf die angrenzenden Farben beseitigt werden könne.

Als man die Wandmalereien von Russ, Schmutzschichten und späteren Übermalungen befreite, zeigte es sich, dass die unter diesen Schichten befindliche Malerei von so unvergleichlich hoher Meisterschaft und künstlerischer Bedeutung war, dass es schwer halten dürfte, selbst unter den besten byzantinischen Fresken Griechenlands und Italiens, soweit uns diese bekannt sind, gleichwertige Parallelen zu finden

Von der ganzen Komposition des Jüngsten Gerichts haben sich nur einige Teile an der Westseite der Kathedrale erhalten; die zwölf thronenden Apostel mit speertragenden Engeln im Hintergrunde, am Haupttonnengewölbe, am Eingang unter der Empore, und Bilder aus dem Paradies auf dem kleinen Südtonnengewölbe, desgleichen auch unterhalb der Emporen.

Die Darstellungen des Jüngsten Gerichts haben bekanntlich ihren Ursprung in Byzanz, sie reichen tief ins Altertum zurück, nicht später jedenfalls als ins VIII. Jahrhundert, fanden indessen ihren vollendeten künstlerischen Ausdruck erst im XI. und XII. Jahrhundert, beispielsweise in den Mosaiken von S. Angelo in Formis bei Capua (1075), in den Fresken der Georgskirche in Oberzelle, in Reichenau (XI. Jh.), besonders aber in den Mosaiken der Kathedrale in Torcello bei Venedig (XII. Jh.).[1]

Von Byzanz kamen dann diese Darstellungen zusamt der ganzen künstlerischen Kultur in das alte Russland, wo wir mindestens in sechs Kir-

[1] N. W. Pokrowsky: „Das Jüngste Gericht auf Denkmälern byzantinischer und russischer Kunst", Veröffentlichungen der 6. Archäologentagung in Odessa 1887, S. 296–504. — Charles Diehl: „Manuel d'art byzantin", Paris 1910. S. 510–515.

chen aus dem XII. Jahrhundert Darstellungen des Jüngsten Gerichts finden: im Kirillow-Kloster in Kijew (Mitte des XII. Jh.), in der Spasso-Preobrashensker Kathedrale in Perejaslawl-Saleskij (1157), in der Himmelfahrtskathedrale in Wladimir an der Kliasma (1161), in der Georgenkirche in Alt-Ladoga (XII. Jh.), in der Dimitrijewschen Kathedrale in Wladimir (1197) und in der Spaso-Neredizker Kirche in Nowgorod (1199).

In allen diesen Kirchen, die nicht gross genug waren, um auf der Westwand die ganze Komposition, wie das Jüngste Gericht in Torcello, unterzubringen, musste das um jene Zeit schon festgelegte Gesamtbild, ob man nun wollte oder nicht, geteilt und die einzelnen Episoden in verschiedenen Ecken des westlichen Teiles der Kirche untergebracht werden. Um eine klare Vorstellung vom allgemeinen Schema der Anordnung aller Teile der Komposition zu bekommen, desgleichen ein genaues Bild vom Verhältnis der Details, die sich erhalten haben, zum Ganzen, werden wir auf die Mosaiken in Torcello, die dort die westliche Wand der Kathedrale in einer Höhe von ca. 21 Metern bedecken, zurückgreifen müssen.

Die ganze Komposition zerfällt in fünf horizontal angeordnete Felder. Die oberste Darstellung zeigt Christi Höllenfahrt, die zweite von oben den Erlöser in der Glorie mit der Gottesmutter und Johannes dem Täufer zu beiden Seiten in der Art einer Deisis, samt den zwölf Aposteln, die je sechs und sechs, rechts und links von ihm thronen. In der dritten Reihe, im Zentrum – die Herrichtung des Thrones (Hetimasia), an den Seiten je zwei Engel, die ihre Posaunen gegen Erde und Meer richten. Auf ihren Ruf hin gibt Erde und Meer die Toten wieder, die Erde – in Gestalt einer Höhle, aus der sich die Toten erheben, das Meer – in Gestalt eines Weibes auf einem Seeungetüm. Hier ist auch ein Engel zu sehen, der das Himmelsgewölbe, das mit Sternen übersät ist, wie eine Buchrolle zusammenrollt. In der folgenden Reihe ist in der Mitte ein Engel mit der Wage der Gerechtigkeit, auf welcher er jegliches Menschenwerk wiegt; links von ihm, hingegen rechts von Christus, eine Gruppe der Gerechten, die ins Paradies eingehen, Heilige, Laien, Mönche und Frauen. Rechts – die Hölle, in der zwei Engel die Sünder mit Stäben in das

ewige Feuer hinabstossen. Endlich zeigt die unterste Reihe rechts eine Darstellung der Höllenqualen der Sünder, links die Pforten des Paradieses, die ein Cherub bewacht, daneben – der Apostel Petrus, der eine Schächer, die Gottesmutter und der Schoss Abrahams; Abraham ist so dargestellt: er hält die Seele eines Gerechten in seinem Schoss und Seelen von Gerechten knien als Kinder ihm zu Füssen.

Von den oben genannten sechs russischen Kirchen findet sich eine Gesamtdarstellung des Jüngsten Gerichts nur in zweien, nämlich in der Himmelfahrtskathedrale in Wladimir und in der Spaso-Neredizker Kirche in Nowgorod.

Die Wandmalerei der Himmelfahrtskathedrale, deren Grundstein 1138 gelegt wurde, wurde 1160, gleich nach Abschluss des Baues begonnen und bereits Ende August 1161 vollendet. In der Ipatjewschen und Lawrentjewschen Chronik steht unter dem Jahre 6666 und in der Lawrentjewschen unter den Jahren 6668 und 6669 zu lesen: „Die Malereien der Kirche mit dem Golddach in Wladimir wurden begonnen und im August am 30. beschlossen". Häufige Feuerschäden haben

die Malereien stark angegriffen; im Jahre 1408 wurde der grösste Teil der Mauern erneut mit Kalk beworfen und von Andrej Rubliow und Daniil Ikonik bemalt; die beiden waren aus Moskau nach Wladimir geschickt worden, um „auf Befehl des Grossfürsten Wasilij Dimitrijewitsch die Kathedralkirche der Gottesmutter in Wladimir auszumalen". (Nikonowsche Chronik s. a. 6916. Karamsin, „Geschichte des russischen Reiches", V, Anm. 254.) Denkt man daran, mit welcher Begeisterung der Chronist die Inneneinrichtung beschreibt, so wird man kaum daran zweifeln können, dass Andrej Bogoliubskij alles getan hat, was in seinen Kräften stand, um der von ihm besonders geliebten Kirche eine malerische Ausschmückung zu geben, wie dies auch in anderen Ländern üblich war. („Er erbaute eine Kathedrale in Stein, die der heiligsten Jungfrau geweiht war, von erstaunlicher Grösse, und er schmückte sie mit allerhand Werken von Gold und Silber, und er liess ihre fünf Kuppeln mit Gold bedecken, mit Golde auch die drei Kirchentüren, und er schmückte die Kirche mit seltenen Steinen und mit kostbaren Perlen, und erstaunlich war

sie durch ihren Schmuck in allen Stücken . . ." Ipatjewsche Chronik s. a. 6683). An Meistern hatte er keinen Mangel. „Um seines Glaubens und um seines Eifers für die Gottesmutter willen führte ihm Gott Meister aus allen Ländern zu," berichten dieselben Chroniken (Laurentjewsche Chronik s. a. 6668 und Ipatjewsche Chronik s. a. 6669). Wenn in Byzanz, in Italien und sogar in Deutschland die Darstellung des Jüngsten Gerichtes die Westwand der Kirchen schmückte, so muss man annehmen, dass diese fest eingebürgerte Tradition der kirchlichen Wandmalerei auch in der Himmelfahrtskathedrale angewandt wurde. Ohne Zweifel sind Rubliow und Daniil Ikonik, obwohl sie neue Fresken schufen, dem Geiste der alten Wandmalerei treu geblieben. Man kann es aus allen Teilen der, 1918 von späteren Übermalungen befreiten wladimirschen Komposition ersehen. Wäre Rubliow nicht durch ältere Vorlage gebunden gewesen, so hätte er sicher seine Aufgabe freier und selbständiger gelöst, wie er es auch in mancher Hinsicht zu tun pflegte. Der allgemeine Sinn dieser Komposition bleibt byzantinisch und der Mosaik von Torcello am nächsten

verwandt. Nur die Gliederung des Bildes und die Verteilung der einzelnen Szenen hat wegen Mangel an Platz Änderungen erfahren, und es sind einige neue der Mosaik unbekannten Motive hinzugetreten.

Die beste von den erhaltenen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes befindet sich auf der Westwand der Spaso-Neredizker Kirche in Nowgorod (1199). Die geringe Höhe der Wand hat die Einreihung des ganzen Kompositionsschemas auf einer Fläche unmöglich gemacht; man musste sich hier anstelle der fünf Bilderreihen bloß auf zwei einschränken, wobei die Szenen von minderer Bedeutung auf die nächstliegende Nord- und Südwand übertragen wurden. Im Mittelpunkte befindet sich Christus in der Glorie mit der Gottesmutter und Johannes dem Täufer, rechts und links vom Erlöser thronen zu beiden Seiten die Apostel, je sechs und sechs, mit Büchern in den Händen. Hinter den Aposteln stehen Engel, ebenfalls sechs auf jeder Seite (einer von ihnen, der links von der Gottesmutter steht, ist zerstört), rechts und links von den Aposteln ist die Gottesmutter mit dem Schächer

abgebildet (rechts von Christus) und posaunende Engel (links von Christus). Die untere Reihe ist vielfacher geteilt; wir haben hier vierzehn Felder, während die obere Reihe deren fünf aufwies. Im Mittelpunkt ist hier die Bereitung des Thrones zu sehen, ferner ein Engel mit der Wage, Adam und Eva. Links von der Thronbereitung sieben Gruppen von Gerechten, die ins Paradies eingehen, das auf der Südwand dargestellt ist, gedacht als Abrahams Schoss. Diese Gruppen sind folgendermassen angeordnet: Voran gehen die Apostel, dann die Propheten, dann die Märtyrer, die Väter, Mönche, Heilige Frauen und noch eine Gruppe mit den Aposteln Petrus und Paulus an der Spitze. Rechts vom Engel mit der Rolle sehen wir die Auferstehung der Toten und die Ehebrecherin und weiter auf der Nordwand eine Darstellung der Hölle, Satan mit Judas, der Antichrist usw.

Recht zahlreiche Sujets aus dem Jüngsten Gericht haben sich in den Fresken des Kirillow-Klosters in Kijew erhalten; sie gehören in die Mitte des XII. Jahrhunderts. Nur teilweise sind die thronenden Apostel mit Büchern in den Händen er-

halten geblieben, Gruppen von Gerechten mit dem Apostel Petrus an der Spitze, Abrahams Schoss und der Engel mit der Rolle.

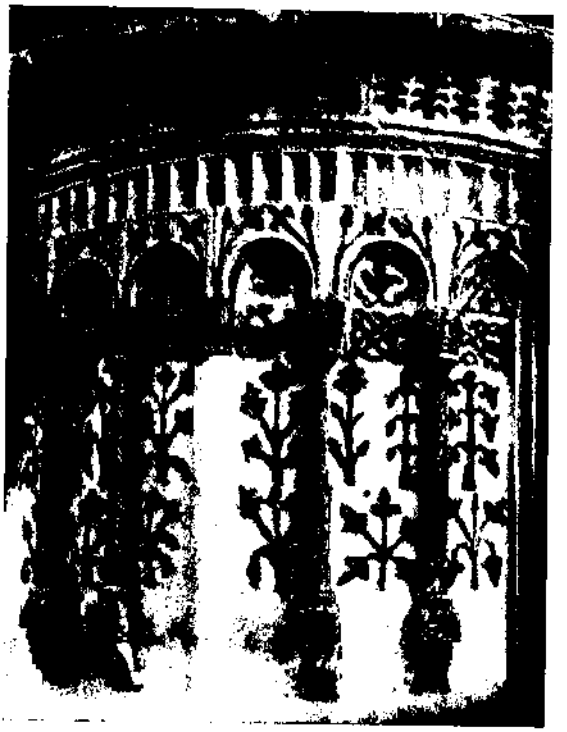
In der Georgs-Kirche in Alt-Ladoga, die im XII. Jahrhundert erbaut wurde, haben sich von der Gesamtdarstellung des Jüngsten Gerichtes an der Westwand nur Fragmente von vier thronenden Apostelfiguren mit Büchern in den Händen und sieben Engelgestalten erhalten. Dem allgemeinen Charakter nach dürften die Malereien in der Ladoga-Kirche in das Ende des XII. Jahrhunderts gehören. Die Überlieferung, dass die Kirche 1116 gegründet wäre, dürfte in Anbetracht einiger besonderer Merkmale der Architektur nicht ohne weiteres annehmbar erscheinen. (Vergl. hierzu I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst, I. S. 186.) Noch weniger dürfte N. W. Prokrowskijs Ansicht zutreffen, der diese Malereien eben in das genannte Jahr verlegt; der Stil der Malereien widerspricht dieser Annahme durchaus.[1]

Auch die Verklärungskathedrale in Perejaslawl Saleskij, erbaut 1152–1157, hatte früher an der

[1] N. W. Prokowskij: „Das Jüngste Gericht in den Denkmälern der byzantinischen und russischen Kunst", S. 504 ff.

Westwand Fresken, die den genannten analog waren. 1863 hat Artleben, der bekannte Kenner der Susdalschen Architektur unter den Emporen am unteren Teil des Haupttonnengewölbes an der Nordseite vier thronende Apostelfiguren mit aufgeschlagenen Büchern in den Händen entdeckt, auf den Buchseiten finden sich einige Buchstaben; die Throne haben hohe Rückenlehnen. Hinter den Aposteln waren Engel zu sehen. Im Nordbogen desselben Tonnengewölbes hatte Artleben Fragmente einer weiteren Apostelgestalt gefunden. Diese Fresken, die von W. W. Suslow barbarischerweise von den Mauern geschlagen wurden und nun auf dem Grunde des Perejaslawschen Sees ruhen, erinnerten in ihrer Art an die Wandmalerei der Dimitrij-Kathedrale.[1]

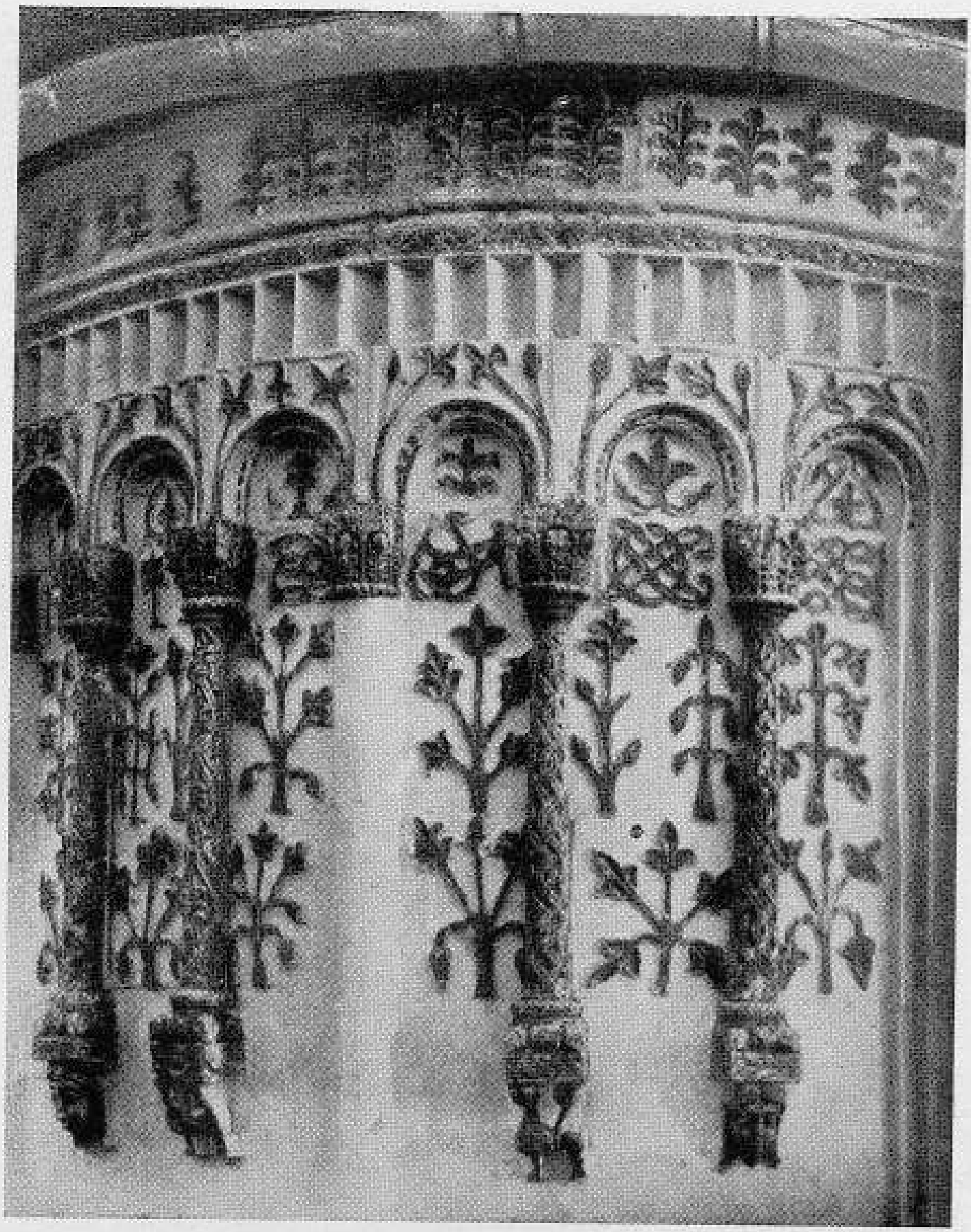
[1] „Die in der Verklärungskathedrale in Perejaslawl-Saleskij gefundenen alten Fresken", Bericht des Statistischen Komitees des Gouv. Wladimir I. Bd. 1865 p. 80.



III.

Datierung der Fresken der Dimitrij-Kathedrale und deren Schöpfer.

Von den alten Fresken, die das Jüngste Gericht darstellen, hat sich in der Dimitrijewschen Kathedrale nur die Malerei am mittleren und südlichen Tonnengewölbe und an den Emporen



erhalten. Am zentralen Gewölbe haben sich alle zwölf Apostelgestalten erhalten. Sie sitzen auf Thronen, und hinter ihnen stehen Engel. Auf der Südseite des Gewölbes sieht man rechts von Christus, der sicherlich auf der Westwand dargestellt war, unmittelbar über dem Eingang den Apostel Petrus als ersten der Jünger neben Christus, alsdann Johannes den Evangelisten, Bartolomäus, Andreas, Jakobus, Thomas. Am Nordgewölbe, links von Christus, ihm zunächst sitzend, Paulus, alsdann Matthäus, Markus, Simon, Lukas und Philippus.

Die Anordnung der Apostel entspricht genau jener wie wir sie von den Mosaiken in Torcello her kennen. Nur der Charakter und Typus einiger Köpfe erscheint verändert. Unverkennbar ist in Torcello des Paulus typischer Glatzkopf; der Apostel sitzt links von Christus, doch hat der rechts von Christus sitzende Petrus nicht krauses graues Haar, wie gewöhnlich, sondern er ist schwarzhaarig. Nur die Schlüssel in seinen Händen deuten darauf hin, dass es Petrus ist. Der Evangelist Johannes ist in Torcello als Jüngling dargestellt, wie er es bei Lebzeiten Christi

war, während er gewöhnlich als bejahrter Mann, als Johannes auf Pathmos, dargestellt zu werden pflegt. Soweit man nach den Fragmenten des Jüngsten Gerichtes, die sich in russischen Kirchen erhalten haben, urteilen kann, war die Anordnung der Apostel in denselben die gleiche; das Schema mag sich im XII. Jahrhundert fest eingebürgert haben. So hat sich in Staraja-Ladoga von den Aposteln gerade Petrus, rechts von Christus, und Paulus links von Christus erhalten; genau so sind die beiden Gestalten auch im Neredizker Kloster angeordnet. Am kleinen südlichen Tonnengewölbe sind Szenen aus dem Paradiese zu sehen. Am Nordgewölbe sind zwei posaunende Engel mit einem Berge im Hintergrunde dargestellt. Über dem einen findet sich die Inschrift: „Der Engel posaunt auf die Erde", über dem zweiten: „Der Engel posaunt aufs Meer". Links von ihnen ist, ebenfalls mit einem Berge im Hintergrunde, Petrus zu sehen. Er hat ein langes Kreuz in der Hand und führt eine Gruppe von heiligen Frauen ins Paradies. Darüber die Inschrift: „Agios Petros führt alle Heiligen ins Paradies".

Am kleinen südlichen Tonnengewölbe findet sich eine Darstellung der thronenden Gottesmutter in einem paradiesischen Garten, als Laube gedacht, voll von paradiesischen Blumen, Früchten und Vögeln. Nur der obere Teil der Gestalt der Gottesmutter hat sich erhalten. Sie ist von zwei Engeln umgeben, von denen nur der obere Teil des rechten erhalten ist. Rechts von der Laube ist Abrahams Schoss zu sehen mit den Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob. Abraham hält auf seinen Knien „im Schoss" die Seele eines Gerechten in Gestalt eines kleinen Kindes mit einem Heiligenschein. Ihm zu Füssen drängen sich rechts und links die Seelen der Gerechten, ebenfalls in kindlichem Alter dargestellt. Die Patriarchen sitzen auf Thronen, und im Hintergrunde sehen wir phantastische Paradiesbäume mit Früchten, an denen Vögel picken. Weiter rechts ist das Fragment eines Heiligenscheines und die Hände des Schächers mit einem oktogonen Kreuz.

Dies ist alles, was sich von den alten Fresken in der Kathedrale erhalten hat. Einige wenige Fragmente von einer ursprünglichen Malerei, die

wohl nach Ablösung von zwei Stuckschichten im Jahre 1843 an der Westwand übrig geblieben sein mochten, gaben dem Heiligenbildmaler Michail Safonow den Anlass, ebendort die Pforte des Paradieses, von Cherubimen bewacht, zu malen.

Eine genaue Datierung der Dimitrijewschen Fresken hat sich bis heute nicht erbringen lassen, wie ja auch keine genaue Angabe für den Abschluss des Baues selbst festgestellt werden kann. Sie ist in keiner der Chroniken zu finden, die gewöhnlich die Grundsteinlegung der Kirchen, deren Einweihung und auch grössere Wiederherstellungsarbeiten zu vermerken pflegen. Das Fehlen von ganz bestimmten Zeitangaben hat bereits im Jahre 1840 den ersten Erforscher und Restaurator der Kathedrale, den Grafen S. G. Stroganow, veranlasst, durch Kombinierung von verschiedenen Mitteilungen und Andeutungen, die sich in den Chroniken verstreut finden, eine Datierung für die Erbauung der Kirche ausfindig zu machen.[1]

Er hat seine Aufgabe glänzend gelöst, und wir

[1] Graf S. G. Stroganow: „Die Dimitrijewsche Kathedrale in Wladimir an der Kliasma", Moskau 1849, S. 4 ff.

können annehmen, dass jedenfalls das Datum der Errichtung der Dimitrijewschen Kathedrale mit ziemlicher Genauigkeit ermittelt worden ist; es handelt sich um eine Differenz von 1-2 Jahren. Da nun diese Datierung in Zusammenhang steht mit der Datierung der Fresken, haben die Kombinationen des Grafen Stroganow sicherlich ihre Bedeutung, und daher werden wir hierüber einiges sagen müssen.

Die Lawrentijewsche Chronik berichtet s. a. 1212 vom Tode des Grossfürsten Wsewolod III, genannt „Das grosse Nest", und fügt hinzu: „Viele Kirchen aber hat er aus eigener Macht begründet; so hat er auf dem Hof seines Palastes eine Kirche errichtet, die schön war vor allen anderen, die war dem Märtyrer Dimitrij geweiht, und er schmückte sie mit wunderbaren Ikonen und Bildern, und er brachte aus Saloniki ein Brett vom Sarge des Märtyrers Dimitrij".

Der Ipatjewschen Chronik zufolge brannte die Himmelfahrtskathedrale in Wladimir und der Palast des Grossfürsten am 13. April 1183 nieder. 1193 wurde Wladimir von einer neuen Feuersbrunst heimgesucht; die Chronik berichtet von

14niedergebrannten Kirchen und vermerkt: „Der Fürstenhof aber wurde vom Feuer verschont". Weder im ersten noch im zweiten Fall erwähnt der Chronist die so bedeutungsvolle Dimitrijewsche Kathedrale, die ja gerade auf dem Fürstenhof erbaut war. Hieraus erhellt, dass sie im Jahre 1193 noch nicht existierte. Am 11. Januar 1197 wird nach dem übereinstimmenden Zeugnis der Lawrentijewschen und Nikonschen Chronik aus Saloniki das Sargbrett Dimitrijs herübergebracht und in der Kirche auf dem Fürstenhof aufgestellt. Hieraus folgt, dass die Grundsteinlegung der Dimitrijewschen Kathedrale zwischen 1193 und 1197 erfolgt ist. „Bringt man die für den Bau erforderliche Zeit in Abzug", so schliesst Graf Stroganow, „d. h. zwei oder drei Jahre, so ergibt sich die gesuchte Zahl ganz von selbst, und unwillkürlich wird man an dem Jahre 1194 festhalten müssen. In diesem Jahre wurde am 25. Oktober, d. h. am Vorabend des dem Heiligen Dimitrij geweihten Tages, dem Grossfürsten Wsewolod ein Sohn geboren, der in der heiligen Taufe den Namen Dimitrij erhielt (A.a.O. S. 5). Solch ein Ereignis pflegte gewöhnlich

durch Grundsteinlegung einer Kirche, die den Namen des Neugeborenen trug, gefeiert zu werden, daher wird man das Jahr 1194 als feststehendes Jahr der Gründung bezeichnen können.

Alle Historiker, die sich dann später mit der Geschichte der Dimitrijewschen Kathedrale befasst haben, übernehmen ohne Widerspruch die vom Grafen Stroganow festgelegte Datierung, so Graf M. Tolstoj (Reisebriefe aus dem alten Susdalschen Gebiet, Moskau 1889, S. 16).[1]

Was nun die Datierung der Fresken betrifft, so dürfte sie zwischen dem Jahre 1196, da der Rohbau der Kathedrale vermutlich vollendet war, und 1912, dem Todesjahre Wsewolods, der die Dimitrijewsche Kathedrale mit „wundervollen Ikonen und Heiligenbildern ausschmückte", anzusetzen sein. Im Verlauf dieser sechzehn Jahre mögen die ursprünglichen Wandmalereien entstanden sein.

Diese chronologische Bestimmung dürfte noch genauer gefasst werden; sie lässt sich annähernd

[1] D. N. Bereschkow: „Von den Kirchen des Wladimiro-Susdalschen Fürstentums, Wladimir 1902, p. 138; W. W. Kosatkin: „Die Dimitrijewsche Kathedrale in der Gouv.-Stadt Wladimir", 1914 S. 4.

mit derselben Genauigkeit festlegen wie die Datierung des Baues der Kathedrale. Ein so mächtiger und kultivierter Fürst, wie Wsewolod, Sohn einer byzantinischen Prinzessin, in Byzanz erzogen, und bestrebt, seinen Bruder Andrej in der Pracht der Kirchen, die er errichtete, zu übertreffen, konnte unmöglich die Wände der Kirche jahrelang leer stehen lassen, und sicherlich wird er dafür Sorge getragen haben, dass sie bald nach Abschluss des Baues mit Malereien geschmückt wurden. Diese Annahme wird bestätigt, wenn man die Dimitrijewschen Fresken mit den Spaso-Neredizker Fresken vergleicht. Tatsächlich ist uns die Datierung der letzteren durch die Chronik wohl bekannt. Es ist das Jahr 1199. Eine stilistische, technische und ikonographische Vergleichung der beiden Freskenreihen gibt Grund zur Annahme, dass die Neredizker Fresken später als die in Wladimir gemalt wurden, und zwar von einem Künstler, der sie kannte und an Ort und Stelle gesehen hatte. Dieser Gedanke legt sich besonders nahe, wenn man das Bildnis des Erbauers der Nowgorodschen Kirche, des Fürsten Jaroslaw Wladimirowitsch, an der Südwand der

Spaso-Neredizker Kirche mit der berühmten dithyrambischen Inschrift: „Der gottliebende Fürst, der zweite Wsewolod", denkt.

Der Maler, der dem Fürsten schmeicheln wollte, hatte nichts besseres ersinnen können, als seinem Fürsten das Modell der von ihm errichteten Kirche in die Hand zu geben und ihn „den zweiten Wsewolod" zu nennen. Er tat dieses noch zu Lebzeiten Wsewolods. Es ist klar, dass man in Nowgorod über die Wsewolodschen Kirchen und die Wsewolodschen Malereien bereits gut unterrichtet war und das Bestreben hatte, ihm nachzueifern. Ist dem aber so, so sind die Dimitrijewschen Fresken zwischen 1196 und 1199, wahrscheinlich aber in den Jahren 1196-1197 entstanden. N. W. Pokrowskij hält die Gleichzeitigkeit des Bildnisses des Jaroslaw Wladimirowitsch mit den übrigen Fresken nicht für erwiesen, weil die oben angeführte Inschrift den Wunsch enthält, das Himmelreich möge ihm zuteil werden, ein Wunsch, der seiner Meinung nach bei Lebzeiten des Fürsten kaum möglich gewesen sein könnte. Erstens aber ist sein Todesjahr nicht ermittelt, und zweitens führt

Pokrowskij selber einen analogen Wunsch in dem bekannten Mstislawschen Evangelium an, das dem damals noch lebenden Fürsten Mstislaw Wladimirowitsch gehörte. Endlich ist zu sagen, dass sowohl die Technik, wie auch der Stil der Fresken, vollkommen identisch ist mit den übrigen Wandmalereien.[1])

Wer mag nun der Maler dieser Fresken gewesen sein? War es ein russischer Maler oder ein Ausländer? Und wenn er ein Ausländer war, woher mochte er kommen – aus Byzanz oder aus Italien? Wir wissen bereits aus der Chronik, dass dem älteren Bruder Wsewolods, nämlich Andrej Bogoliubskij „Gott aus allen Ländern Meister zuführte", und tatsächlich waren für den Bau der von Andrej begründeten Kirchen und deren Bemalung ganze Scharen von Künstlern und Handwerkern erforderlich; man musste sie aus fernen Ländern kommen lassen. Allmählich entstand in Wladimir eine ganze Schule, eine ganze Reihe von Werkstätten wurde gegründet, in denen mit Fiebereifer gearbeitet wurde.

Wsewolod bedurfte ihrer nicht weniger als Andrej,

[1]) „Wandmalereien in alten griechischen und russischen Kirchen", S. 188, Veröffentlichungen des 7. Kongresses 1887.

denn um von den anderen Bauten ganz zu schweigen, hatte er sich auf so komplizierte Unternehmungen eingelassen, wie die Erweiterung der Himmelfahrtskathedrale, einen Umbau der Susdalschen Kathedrale, die Errichtung eines neuen Palastes und der Dimitrijewschen Kathedrale auf dem Fürstenhof. Doch in der Blütezeit seiner baulichen und künstlerischen Tätigkeit brauchte er sich nicht mehr nach auswärts zu wenden, ja nicht einmal jenseits der Grenzen seines Fürstentums zu suchen: „Es ist ein wirkliches Wunder", – bemerkt die Chronik s. a. 1194 aus Anlass der Erneuerung der Susdalschen Kathedrale – „durch das Gebet der Heiligen Jungfrau und dank seinem eigenen Glauben braucht er seine Meister nicht mehr unter den Deutschen zu suchen, vielmehr kommen ihm die Meister unter den Erwählten der Heiligen Jungfrau zugezogen" (Lawrentijewsche Chronik s. a. 6702).

Natürlich gab es darunter fremdländische „von jenseits des Meeres verschriebene" Künstler, und zwar vor allen Dingen Byzantiner, doch werden zu Ende der 90-er Jahre des XII. Jahrhunderts

auch gute russische Meister vorhanden gewesen sein, die von eben jenen Griechen geschult worden waren. Der Historiker Tatistschew weiss zu berichten, dass Kaiser Friedrich I. Meister aus Deutschland an Andrej nach Russland gesandt habe.[1] Seit den ersten Bauten Andrejs war ein halbes Jahrhundert verflossen, zwei Generationen russischer Gehilfen hatten die zugereisten Fremdländer abgelöst, – ein Zeitraum, der vollauf genügte, um eine echte künstlerische Kultur zu schaffen. Der Gedanke, russische Architekten und Maler für die Schöpfer der Susdalschen Kirchen und Malereien zu halten, ist so verlockend, dass Tolstoi und Kondakow, ohne zu zaudern, die Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale russischen Meistern zuschreiben, und zwar aus dem Grunde, weil es die Chroniken vermerkt haben würden, falls die Maler Griechen gewesen wären. Übrigens schalten sie hier einen Vorbehalt ein: „Dennoch spricht der allgemeine Eindruck, den die Fresken machen, für ihren byzantinischen Ursprung, aber eben in dem Sinne, dass die al-fresco-Technik hier eine rein

[1] „Geschichte Russlands", Anm. S. 483. Leider gibt Tatistschew seine Quelle nicht an.

griechische ist, und dass die russischen Meister genaue griechische Vorlagen gehabt haben und von griechischen Meistern unterwiesen sein müssen".[1])

So hoch wir auch die künstlerische Begabung der russischen Schüler der griechischen Meister einschätzen mögen, und so gross der Einfluss der malerischen Kultur, die im Verlaufe eines halben Jahrhunderts nach Russland verpflanzt wurde, gewesen sein mag, wird doch wohl selbst bei so glücklichen Bedingungen sogar ein ausnehmend begabter russischer Künstler zu Ende des XII. Jahrhunderts wohl kaum diese ganz unvergleichliche Pracht der Linien, Formen und Farben geschaffen haben können. Eine so hohe Meisterschaft lässt sich weder in zehn noch in fünfzehn Jahren erwerben, – dazu sind Jahrhunderte erforderlich. Die glänzenden Meister, welche die Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale geschaffen haben, stehen auf den Schultern ihrer Väter und Urväter, die ihren Enkeln das göttliche künstlerische Erbe des grossen Hellas überlieferten. Dies ist auch der Grund, warum wir

[1]) Graf I. Tolstoi und N. Kondakow: „Russische Altertümer unter den Kunstdenkmälern", Bd. VI, St. Petersburg 1899, S. 64.

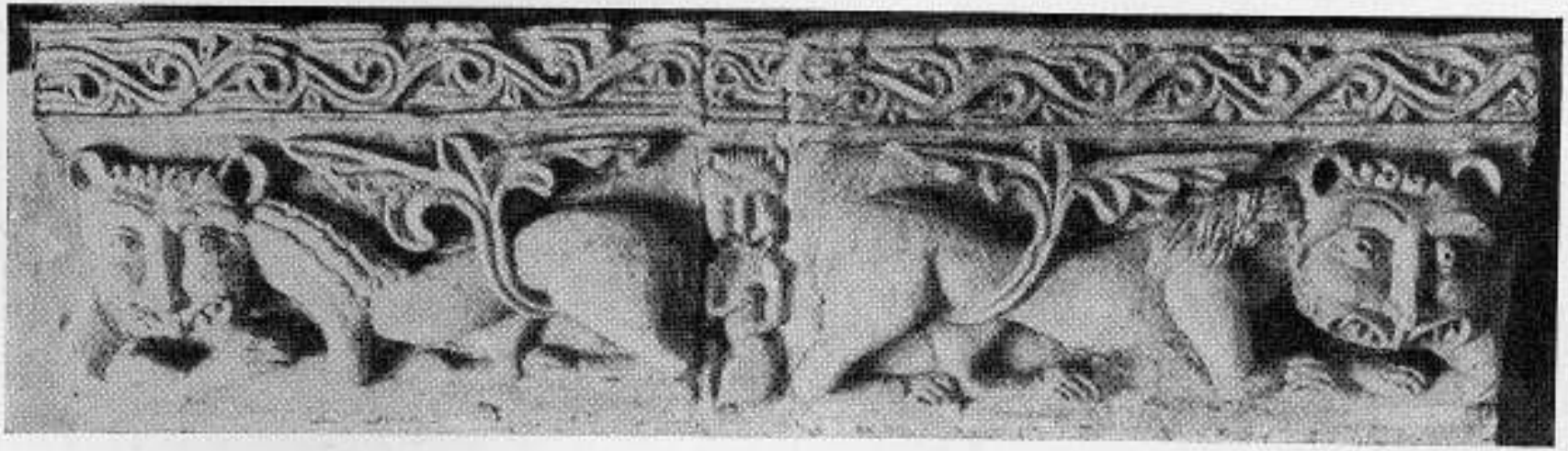
meinen, dass weder ein Russe, noch ein Deutscher, noch ein Italiener Schöpfer der Fresken gewesen sein kann, sondern ein Grieche, oder genauer gesagt, ein Byzantiner, wenn es auch nicht möglich ist, mit Bestimmtheit anzugeben, aus welchem Teil des riesigen byzantinischen Imperiums oder der ihm benachbarten Länder, die von byzantinischer Kultur gesättigt waren, dieser Meister stammen mag, – ob aus Konstantinopel oder aus Syrien, aus Trapezunt oder sonst woher. Jedenfalls aber war er der Schöpfer des schönsten Teiles der Fresken. Wir sagten „des schönsten Teiles", weil in der erhaltenen Bilderfolge die Hände von mindestens zwei Meistern, zwei Temperamente, zwei verschiedene Begabungen zu merken sind. Das Fresko am grossen Nordgewölbe mit dem Apostel Paulus gehört einem grossen griechischen Meister an. Hier erscheint alles kräftiger, machtvoller, sicherer, sowohl Zeichnung, wie Formgebung, wie Malerei. Das Fresko am Südgewölbe mit dem Apostel Petrus zeigt eine viel geringere Meisterschaft. Alles ist hier schwächer, die Zeichnung ist matt, die Formgebung schwach, und die Farben sind trübe. Selbst an der

Komposition der beiden Fresken ist dieser Unterschied wahrzunehmen: mit welcher Weisheit, mit welchem rhythmischen Empfinden sind die Gruppen der Engel am Nordgewölbe komponiert, und wie zufällig, wie unmusikalisch sind sie am Südgewölbe gruppiert. Bei aufmerksamer Betrachtung der einzelnen Figuren, der Köpfe und anderer Details scheinen die hier vermerkten Unterschiede im Stil und in der Meisterschaft besonders überzeugend zu sein.

IV.

Stil und Farben der Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale.

Vor allen Dingen ist festzustellen, dass selbst in dem besseren der beiden Fresken, dem am Nordgewölbe, nicht alle Teile gleichen Stil und gleiche Meisterschaft aufweisen. So sind alle Köpfe, sowohl der Apóstel wie der Engel, realer behandelt, während die Gewänder und die sonstigen Attribute das übliche Gepräge tragen, das auf eine gewisse schablonenmässige Behandlung schliessen lässt. Die Köpfe der Apostel sind in so hohem Masse real, nicht heiligenbildmässig gemalt, dass man glauben möchte, sie seien den leblosen, mit schablonenmässigem Faltenwurf überkleideten Körpern einfach aufgesetzt. Diese Köpfe weisen eine ungemein lebendige Charakte-



ristik auf, die für die verschiedenen Temperamente der Apostel überaus bezeichnend ist. Unwillkürlich denkt man an Leonardo da Vinci mit seinem qualvollen Suchen nach Charakterköpfen für sein Abendmahl, oder man denkt an Dürer mit seinen berühmten Aposteln, den „vier Temperamenten". Keines der Gesichter wiederholt sich im Typus und im Charakter, kein Einzelzug ist verallgemeinert, verwischt, wie das ja bei einer Reihe von Köpfen möglich und natürlich gewesen wäre. Sie sind alle individualisiert bis in die kleinsten Einzelheiten hinein und weisen ein ausgesprochen bildnismässiges Gepräge auf.
Die Typen der Apostel reichen ins tiefe Altertum zurück; im XIII. Jahrhundert können sie wohl als ganz festgelegt und durch die Tradition bestimmt gelten. Der Apostel Paulus wird kahlköpfig dargestellt, mit einem schwarzen, ergrauten Bart; Petrus hat stets krauses Haar und ist grauhaarig; auch Matthäus ist grauhaarig und hat einen breiten Vollbart, während Markus mit einem kurzen Bart dargestellt wird, Philippus und Thomas bartlos usw.
Von diesen Vorbildern sind auch die Meister der

Renaissance gewöhnlich ausgegangen, auf sie geht auch der Schöpfer der Dimitrijewschen Fresken zurück, wobei er den Aposteln rein portraithafte Züge verleiht. Besonders ausdrucksvoll ist der energische römische Kopf des gewaltigen Paulus, der unwillkürlich an die charakteristischen Köpfe des Theotokopoli il Greco erinnert, des grossen Griechen, den sein Schicksal nach Venedig und Spanien verschlug. Wenn der Kopf des Paulus eben an die Malweise Grecos erinnert, so denkt man bei den gütigen Zügen des nebenan sitzenden Matthäus unwillkürlich an Tintoretto selber, an Grecos Lehrmeister. Betrachtet man diesen Kopf, so will es einem kaum glaubhaft erscheinen, dass er nicht in Venedig im XVI. Jahrhundert gemalt wurde, sondern auf der Wand der Kirche einer kleinen abgelegenen Stadt im Norden drei Jahrhunderte vor Tintoretto zu sehen ist. Wie vieles musste doch die Menschheit vergessen, und wie gründlich musste sie es vergessen, um nach drei Jahrhunderten, nach langem In-die-Irre-Gehen wieder auf den rechten Weg herauszufinden und wieder jene göttliche Sprache zu entdecken, die

die Künstler dereinst geredet hatten. An die Renaissance gemahnen auch die anderen Köpfe der Apostel am nördlichen Pfeiler, besonders der des Markus und des Lukas.

Der obere Teil der Gewänder der Apostel, stellenweise auch die Hände, sind ebenso realistisch und breitwürfig gemalt, wie die Köpfe, während der untere Teil der Gewänder schematisiert ist, wie es damals üblich war. Es ist sehr wohl möglich, dass die Köpfe von einem Künstler gemalt sind, der sich vornehmlich darauf spezialisiert hatte, Portraits zu malen; er mag es auch gewesen sein, der mit breitem energischem Strich die Gewänder über die Schultern legte und sie am Halse eines jeden Apostels ordnete, der Arme und Hände angelegt hat, woraufhin seine Gehilfen mechanisch nach der üblichen Vorlage, die schon früher auf die noch feuchte Wand übertragen sein mochte, den Faltenwurf der Gewänder zu Ende führten. Eine derartige zunftmässige Arbeit mit Gehilfen und Meistern bei der Bemalung von Wandflächen al „buon fresco", wie man es in der Renaissance nannte, ist so gut wie unvermeidlich, besonders, wenn

die zu bemalenden Wandflächen einigermassen gross sind. Jedes Fresko ist 3,20 m breit, 2,48 m hoch, wobei ein ca. 40 cm breiter Streifen des Himmels, der sich auch erhalten hat, mit berechnet ist (von der Bemalung des oberen Teiles des Gewölbes hat sich kein einziges Fragment erhalten). Diese Fresken sind an und für sich nicht so gross, und wenn nicht so viele Gestalten darauf gemalt wären, hätte ein geübter Meister die Arbeit mit Leichtigkeit in ein oder zwei Tagen erledigen können, solange der Bewurf noch nicht eingetrocknet war; indessen wäre es wohl ganz ausgeschlossen, dass ein einzelner Mensch in so kurzer Frist eine so komplizierte Komposition hätte bewältigen können. Auf dem Fresko sind aber nirgends Spuren von frischeren Stuckflächen zu finden, die an die bereits nachgetrockneten Stellen angesetzt worden wären, wie dies gewöhnlich in Italien zu geschehen pflegte, woraus folgt, dass das ganze Bild in einer oder in zwei Sitzungen gemalt wurde, während die Verbindungsstelle der beiden Gewölbe vielleicht am oberen, nunmehr vernichteten, Gewölbeteil, zu suchen sein mag.

Wenn diese Annahme zu Recht besteht, wären damit die Unzulänglichkeiten und die künstlerischen Fehlgriffe, die sich hier in nächster Nachbarschaft mit Beispielen einer höchsten Meisterschaft vorfinden, zur Genüge erklärt. Die Hände stehen den Köpfen wenig nach, die Füsse sind noch unzulänglicher als die Hände gemalt, am schlechtesten aber die Gestalten selber, deren Struktur – Knochen und Muskeln – eigentlich nur an den Schultern und am Halse wahrnehmbar ist, während sie nach unten zu sackartig zusammenlaufen. Die Engelgruppe am nördlichen Gewölbe ist durchweg von demselben Meister gemalt, der die darunter befindlichen Apostelköpfe gemalt hat: auch hier finden wir dieselbe unvergleichliche Meisterschaft, Sicherheit der Zeichnung, treffliche Formengebung und herrliche, lebhafte Farben. Alles, sowohl die Köpfe, wie die Mehrzahl der Gestalten, ist ersichtlich von einer Hand gemalt. Im Gegensatz zur unteren Apostelgruppe sind die Engel leichter, luftiger behandelt, was ihnen, gemessen an den irdischen, körperhaften Aposteln, eine gewisse himmlische Transparenz verleiht.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das rein Malerische dieser Fresken, vor allen Dingen in der Behandlung der Köpfe.

Bekanntlich pflegen Fresken, die sich lange unter einer Kalkschicht befunden haben, an ursprünglicher Leuchtkraft der Farben einzubüssen, sie werden matter, die einen mehr, die anderen weniger. Die Fragmente der Fresken, die zufällig nicht mit Kalk übertüncht wurden, hinter der Ikonostasis, oder in einem späteren Anbau, sind unvergleichlich viel intensiver als jene Fresken, die gleich nebenan unter der Stuckschicht erschlossen wurden. Der Deformationsprozess der Farben ist in den einzelnen Fällen verschieden, je nach dem, wie die Verhältnisse liegen, denen man übrigens noch nicht auf den Grund zu gehen vermag.

Die Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale sind im allgemeinen vortrefflich erhalten. Die Farben haben allerdings ein wenig an Leuchtkraft eingebüsst, aber selbst in dieser getrübteren Skala ist der Adel des Verhältnisses der Farben zueinander in jenen Teilen deutlich wahrzunehmen, welche die Hand des kunstvolleren Meisters

verraten, während umgekehrt eine gewisse koloristische Diskrepanz und ein zufälliges Nebeneinander von Farben dort wahrzunehmen ist, wo ein weniger erfahrener Meister gearbeitet hat. Das Fresko am Nordgewölbe wird von Gold und Blau beherrscht, eine Verbindung von Gelb, Blau und Tiefgrün. Die Apostel in blauen, bläulichgrünen Gewändern verschiedener Nuancen von hell- bis zu dunkelblau thronen auf goldgelben Stühlen, die auf Stufen von derselben Farbe stehen. Nur die Gewänder der zwei mittleren Apostel, Markus und Simon, weisen rote Farben auf: des Markus Gewand ist ockerrot, und des Simon Mantel – purpurrot. Durch diese beiden neuen Farben und neuen Töne, die hier im Mittelpunkt Anwendung fanden, wird das Spiel der fliederfarbenen, blauen und grünen Töne der ganzen Gruppe, die der Künstler mit grossem Geschick auf die einzelnen Partien der Gewänder verteilt hat, vorteilhaft hervorgehoben. Der fliederfarbene Ton wird erreicht durch Auflichtung eines hellen Blau mit rosa- und himbeerfarbenen Lichtern, die den Eindruck gleissender seidener Gewänder erwecken.

Die Gewänder der unteren Engel sind in derselben Skala eines lichten Blau mit fliederfarbener Auflichtung und vollklingenden grünen, hell- und dunkelblauen Farben gehalten. Nur der fünfte Engel, der über dem Apostel Lukas steht, hat ein purpurnes Gewand, und mit Purpur sind auch die dekorativen Schulterstreifen aller Gewänder gemalt.

Die grossartige Meisterschaft, die die Komposition und die Formengebung der Köpfe der Engel am Nordgewölbe auszeichnen, kommt auch in der überaus kühnen, sicheren Malweise zum Ausdruck. Die Konturen sind unmittelbar auf der Kalkschicht, ohne Durchpausung, die etwa in den feuchten Grund hereingeritzt worden wäre, mit Russ gezogen, was ein Zeichen für das hohe Alter dieser Fresken ist. Innerhalb dieser Kontur ist jeder Kopf mit blassblauer, grünlicher Untermalung, dem sogenannten „Sankhir", versehen, über die dann in breitem Pinselstrich auflichtend gelber und roter Ocker gelegt ist, um den Fleischton zu erzielen. Dieses Inkarnat ist stellenweise auf Lippen und Wangen mit lebhaftem Rot erhöht, und zuletzt noch hie und da einiges Rot,

um die Formgebung zu unterstreichen. Dank erstaunlicher Meisterschaft und fehlerloser Berechnung kommt der Eindruck zustande, als wären alle Köpfe von Licht überflutet, von Reflexen umspielt, was dem ganzen vibrierenden Hintergrunde der vom Künstler erschaffenen Engelsymphonie besonderen Zauber verleiht. Diese in glühendem Farbenreichtum lebende Malerei scheint der sieben Jahrhunderte zu spotten, die jene Epoche, in der sie entstanden ist, von unserer Gegenwart trennt: eine ähnliche malerische Kühnheit dürfte man allenfalls nur in den Ateliers der Pariser Künstler der Epoche nach Cézannes, van Gogh und Gauguin wiederfinden.

Ein ganz Anderes sehen wir auf dem Fresko am Südgewölbe. Die Zeichnung der Apostelfiguren, am Nordgewölbe wohl die schwächste Partie der Fresken, ist hier noch schwächer. Die Köpfe der Apostel sind mit Ausnahme des Kopfes des Apostels Lukas (der dritte von rechts) unvergleichlich viel schlechter gezeichnet und noch schlechter ausgeführt. Es fehlt hier die Hauptsache, was am nördlichen Fresko so überrascht

und bezaubert, nämlich die formale Meisterschaft und das glühende malerische Temperament des Künstlers. Da haben wir den Kopf des Apostels Petrus, der Risse aufweist, dennoch sowohl in der Zeichnung, als in der Malerei gut erhalten ist; es hält schwer zu glauben, dass diese trockene, stumpfe Bearbeitung des krausen Haares einem Zeitgenossen des gottbegnadeten Künstlers angehören sollte, der die Köpfe am gegenüberliegenden Gewölbe schuf. Auch das Gesicht ist nicht malerisch, sondern graphisch, was am Kopfe des Nachbarapostels, des Evangelisten Johannes, noch deutlicher wird; wir sehen hier unter dem linken Auge eine aufgerollte Falte, die an spätere russische Ikonenmalerei erinnert. An spätere Ikonenmalerei erinnert auch der Kopf des Apostels Andreas, dessen Haar ebenso einfältig und ungeschickt bearbeitet ist, dazu die weissen Lichter auf dem Gesicht, die mit der sonstigen Formgebung garnicht harmonieren.

Während der Restaurationsarbeiten an diesen Köpfen kam sogar die Vermutung auf, ob nicht eine spätere Übermalung vorläge, doch ergab eine sorgfältige Untersuchung der Farbschichten,

dass diese Pinselstriche auf feuchtem Grunde geführt waren und zeitlich mit der ursprünglichen Malerei der Köpfe zusammenfallen. Wir haben es nicht mit einem Fresko aus dem Quattrocento zu tun, das mit Tempera übermalt ist, sondern mit einem ganz richtigen Fresko ohne geringste Retouche auf trockenem Grunde. Die Köpfe des Thomas und Jakobus haben stark gelitten, und auf Grund der erhaltenen Fragmente dürfte es, zur Zeit wenigstens, schwer halten, bestimmte Schlussfolgerungen zu machen.

Des Jakobus Kopf stammt jedenfalls nicht von derselben Hand, wie die Köpfe des Petrus und Johannes, und deren Schöpfer könnte recht wohl derselbe Meister sein, der den Kopf des Lukas gemalt hat. Dieser letztere Kopf ist nicht nur der beste am Südgewölbe, sondern auch einer der bedeutendsten in den beiden Apostelgruppen. Wenn der Apostel Paulus der allgemeinen Darstellung nach an die Köpfe eines Greco erinnert, wenn man bei Matthäus an Tintoretto denkt, so gemahnt der Apostel Lukas in seiner klassischen Geschlossenheit, mit seinem strengen Ausdruck an die Gemälde eines Puvis de Chavannes. Es

ist unerklärlich, auf welche Weise dieser erstaunliche Kopf – und falls der nicht mehr vorhandene Kopf des Jakobus ebenso gut gewesen sein sollte – wie dann diese beiden Köpfe, die sich derart von allen anderen unterscheiden, in das Fresko des in künstlerischer Hinsicht wesentlich schwächeren Südgewölbes haben kommen können. Natürlich haben hieran wenigstens zwei Meister gearbeitet nebst ihren Gehilfen, wobei augenscheinlich dem weniger Geschickten am Südgewölbe grössere Handlungsfreiheit eingeräumt war.

Die Engel am Südgewölbe unterscheiden sich desgleichen wesentlich von den Engeln, die wir an der gegenüberliegenden Wand sehen. Das ganze Fresko ist der Zeichnung und Modellierung nach bedeutend schwächer. In der Komposition finden sich wesentliche Unterschiede: die Geschlossenheit, die architektonische Harmonie der einzelnen Teile, die für das nördliche Fresko so bezeichnend ist, fehlt hier. Die Linien singen nicht, rhythmisches Empfinden geht ihnen ab. Dort war alles musikalisch, sowohl die Neigung der Köpfe wie die zartere Rundung der Linien, das edle Oval der Gesichter, hier dagegen ist alles eckig

und unruhig. Auch die Typen der Gesichter unterscheiden sich von einander: sehen wir dort gerade klassische Nasen, so finden wir hier Höckernasen typisch südländischer Provenienz. Ganz anders ist die Farbenskala des Fresko am Südgewölbe angelegt. Auch hier fehlt es nicht an hellblauen, dunkelblauen, grünen Farben, sie überwiegen aber nicht, verlieren sich vielmehr in gelben, roten, braunen, olivfarbenen und anderen Tönen. Jedenfalls hat der Künstler, der die Farbenanordnung der Malereien am Südgewölbe zu leiten hatte, sich nicht eine so ausgesprochene klare und bestimmte Farbenaufgabe gestellt, wie der Maler des nördlichen Gewölbes; lag aber die Oberleitung in der Hand eines erfahrenen Meisters, so mag wohl ein weniger kunstfertiger Maler, der mit der gestellten Aufgabe nicht fertig zu werden vermochte, in die geplante Gesamtkomposition seine eigenen Ideen hineingetragen haben, die dann zu der bezeichneten Disharmonie führten. Hier gibt es mehr Farben als am Nordgewölbe, doch sind sie nicht durch künstlerische Logik gerechtfertigt. Ausser hellblauen und fliederfarbenen Tönen finden wir

tabakfarbene, olivgelbe, grellblaue, grüne und rote Gewänder. Die blauen Gewänder der unteren Engel sind ebenfalls mit fremden Farben durchsetzt, welche die allgemeine koloristische Komposition zu einer zufälligen machen.

Auch die Fresken des kleinen südwestlichen Tonnengewölbes rühren nicht von einem Künstler her, sondern mindestens von zweien, die möglichenfalls mit einigen Gehilfen oder Schülern zusammen arbeiteten. Auch hier lässt das Nordgewölbe auf die Hand eines kunstreicheren Meisters schliessen, während das Südgewölbe ein rätselhaftes Durcheinander von Elementen echter Meisterschaft und schülerhafter Übungen aufweist. Im Fresko am Nordgewölbe sind zwei Episoden des Jüngsten Gerichtes zu einem Ganzen verschmolzen: die „Gerechten Frauen" mit dem Apostel Petrus an der Spitze und die „posaunenden Engel". Im Gegensatz zum grossen Nordgewölbe ist hier geringere künstlerische Mannigfaltigkeit zu beobachten, und allem Anschein nach sind hier sowohl die Köpfe wie auch die Gestalten von einem Meister gemalt. Ein Vergleich der einzelnen Details, besonders

aber der Köpfe, lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass deren Schöpfer derselbe Meister ist, der die Köpfe des Paulus, des Matthäus und der ganzen nördlichen Apostelreihe gemalt hat. Will man sich davon überzeugen, so genügt es, die Köpfe des Matthäus und des Petrus, der die Gruppe der „Gerechten Frauen" ins Paradies führt, mit einander zu vergleichen: die Struktur der Nase, die malerische Art, die tief in den Augen liegenden Höhlen zu behandeln; die in zwei Wellen gescheitelten Haare, die vollendete Auflichtung des Bogens über den Augenbrauen, der Stirn, der Haare, des Halses, – alles dies weist völlige Übereinstimmung auf. Die beiden Köpfe kommen einander sowohl in der Malweise, als auch im Aufbau überaus nahe.

Alles was hier über den Kopf des Petrus gesagt wurde, bezieht sich auch auf den Kopf der Maria Ägyptiaca; auch hier sehen wir am benachbarten Kopf eine genaue Wiederholung der Art der Zeichnung, der Formengebung, der Malweise. Nicht minder überzeugend ist die Gegenüberstellung des Kopfes des Engels, der über dem Meere posaunt, mit dem Kopf des Apostels

Philippus, am Mittelstück des Nordgewölbes: man glaubt, denselben Kopf vor sich zu haben, nur dass er in die entgegengesetzte Richtung gekehrt ist. Nase, Lippen, Augen, ja auch die aufgesetzten Lichter wiederholen sich buchstäblich hier wie dort. Auch für die Köpfe der Gerechten Frauen finden wir unter den Engeln am Hauptteil des Nordgewölbes hinreichende Analogien.

Die Gestalten des Fresko der Gerechten Frauen sind viel besser gezeichnet, als die Gestalten der Apostel; auch ihre Gewänder sind ebenso wie die Gesichter lebendig aufgefasst, nicht nach der üblichen kanonischen Schablone. Der Faltenwurf ist wirklich durchempfunden, man glaubt den Körper, den Knochenbau, die Muskeln zu spüren; in einigen Fällen, wie beispielsweise bei der halbnackten, abgezehrten Gestalt der Maria Ägyptiaca, lässt sich sogar eine vortreffliche anatomische Bearbeitung feststellen.

Die Farbenskala dieses Fresko ist auf einer anderen Grundlage auferbaut, als die Skala der nördlichen Apostelgruppe, ist aber nicht weniger harmonisch und logisch entwickelt. Fast die Hälfte der Fläche des ganzen Fresko nimmt hier

der blaue Himmel ein, darum hat der Künstler auch wohlweislich im unteren Teil darauf verzichtet, blaue Farben zu benutzen. Auf dem ganzen Fresko finden wir nur einen leichten blauen Pinselstrich, und zwar ist der Gürtel der Königin, die den Zug der Heiligen Frauen beschliesst, blau. Dieses kleine Stück Himmelblau leuchtet lebhaft inmitten der gelben Gewänder. Die ganze Handlung des Bildes, wie auch die Episode mit den rechts befindlichen posaunenden Engeln, spielt sich auf dem Fond zweier Berge ab; der Berg links ist grün, der rechts bräunlichgelb. Die grosse grüne Fläche veranlasste den Künstler, bei den Gestalten ebenfalls auf Grün zu verzichten; die Gruppe der Heiligen Frauen ist vornehmlich auf einer Kombination goldgelber und purpurner Farben, nur gelegentlich von Fliedertönen unterbrochen, auferbaut.

Das kleine südliche Tonnengewölbe mit der Darstellung des Paradieses bringt wiederum ein recht kompliziertes stilistisches Problem. Links sieht man die Gottesmutter in einer mit paradiesischen Blumen und Früchten bewachsenen Laube thronen und ihr zur Linken einen Engel.

Ein anderer Engel, der sich ohne Zweifel zu ihrer Rechten befunden hat, ist zerstört, wie auch der grösste Teil der Gestalt der Gottesmutter und der untere Teil der Gestalt des noch erhaltenen Engels nicht mehr vorhanden ist. Der ganzen Malweise nach erinnert dieser Teil des Freskos an die besten Stücke des nördlichen Hauptgewölbes und des kleinen Gewölbes, sodass man wohl nicht fehlgeht, wenn man auch diesen Teil dem nämlichen grossen Meister zuschreibt. Die Behandlung der Farben, die Art der Malerei und das ganze künstlerische Temperament sind hier wie dort die gleichen. Rechts von der Laube sehen wir die Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob mit phantastischen, ornamentalen Bäumen im Hintergrunde thronen; in den Zweigen der Bäume wiegen sich paradiesische bunte Vögel; sie sitzen auf den Zweigen und picken die Früchte oder schwirren durch das Rankenwerk. Abraham hält die Seele eines Gerechten in seinem Schoss, die hier als Kind mit einem Heiligenschein dargestellt ist; ebensolche Seelen von Gerechten, kleine Kinder in Hemden, stehen links von ihm. Der ganze Hintergrund des

Fresko ist sowohl in dem Teil, wo die Gottesmutter thront, als auch dort, wo „Abrahams Schoss" dargestellt ist, weiss; die Gewänder der Patriarchen sind hellgrün, himbeerrot und stahlgrau. Die Hemden der kleinen Kinder sind weiss. Rechts hat sich am äussersten Rande des Gewölbes ein Fragment der Gestalt des Schächers erhalten – ein Teil seines Heiligenscheines, die rechte Hand, in der er ein achtarmiges Kreuz hält.

Der „Schoss Abrahams" rührt von demselben Künstler her, der das Fresko am südlichen grossen Tonnengewölbe gemalt hat. Dies bezeugen die drei Köpfe der Patriarchen, besonders aber ihr Haar, das hier ebenfalls wie dort in naiver Strichmanier angedeutet ist und eher an Stroh oder an Schlingpflanzen als an Haar erinnert. Wie wir dort neben schwächeren Malereien den glänzend gemalten Kopf des Apostels Lukas sahen, so finden wir auch hier neben langweiligen und stümperhaften Übungen eines Schülers in ganz unerwarteter Weise den wunderbar gemalten Kopf des Kindes im Schosse Abrahams. Auch hier wieder dieselbe Ungezwungenheit, dieselbe

Sicherheit und Leichtigkeit, die für die Formgebung und Malerei dieses Meisters so bezeichnend ist.

Diese drei Köpfe haben vielleicht noch mehr als der Kopf des Petrus und Johannes am südlichen Hauptgewölbe bei der Kommission, welche die Restaurationsarbeiten der Fresken leitete, Zweifel wachgerufen, – denn so völlig unfasslich ist die Nachbarschaft dieser in künstlerischer und in stilistischer Hinsicht einander so fernstehenden, ja geradezu einander ausschliessenden Köpfe. Überaus sorgfältig angestellte Untersuchungen haben aber zu dem Ergebnis geführt, dass die Haare der Patriarchen und der Kopf des Kindes in Abrahams Schoss zu gleicher Zeit gemalt sein müssen. Wenn diese so ungeschickt gemalten Haare den Haaren des Petrus vollkommen analog sind, wobei die letzteren weniger strohern sind, weil sie kraus aufliegen, so wiederholt der Kopf des Jakob, besonders aber der des Isaak die mit dem künstlerischen Ausdruck des XII. Jahrhunderts wenig konforme und gleichsam aus einer späteren Epoche entlehnte ikonographische Schablone, die wir dann auch am Kopfe Johannes

des Evangelisten wiederfinden. Sogar die aufgerollte Falte unterhalb des linken Auges des Johannes finden wir bei Jakob und Isaak wiederholt.

Dieses ganze Fresko wird vom Fresko des Nordgewölbes durch einen breiten ornamentalen Streifen abgegrenzt, der das kleine Gewölbe in zwei gleiche Teile teilt.

V.

Zusammenfassung.

Wenn wir das hier Gesagte über die Fragmente der Dimitrijewschen Fresken zusammenfassen, kommen wir zu folgendem Endergebnis: die Malerei stammt aus den Jahren 1196–1197; sie rührt von einer Malergruppe her, an deren Spitze ein ausnehmend begabter und in künstlerischer Hinsicht erstaunlich erfahrener griechischer Meister stand. Wie dies gewöhnlich bei zunftmässig kollektiver Arbeit zu sein pflegt, malte er die komplizierteren schwierigeren und wichtigeren

Teile und sicherlich ist die Gesamtkonzeption der Mehrzahl der einzelnen Teile der ganzen Suite, wie auch die Festlegung der zugrundeliegenden Farbenskala auf ihn zurückzuführen. Die ganze Fläche des kleinen Tonnengewölbes weist nirgends, weder unten noch oben, wo dies in Anbetracht der Kontur des ornamentalen Streifens unschwer hätte geschehen können, Spuren einer erneuten Kalkbewurfanlage auf, woraus erhellt, dass die Bemalung des ganzen kleinen Tonnengewölbes im Verlauf von zwei Tagen erfolgt sein muss. Wenn sich oben, am grossen Gewölbe, ebenfalls kein neuer verbindender Ansatz findet, so musste der Hauptmeister, um eine so komplizierte Arbeit leisten zu können, mindestens über einen erfahrenen Gehilfen verfügen, der die Arbeit am südlichen Gewölbe ausführte, während der Meister selber am Nordgewölbe arbeitete. Wer war nun dieser Gehilfe, – war er ein Grieche oder ein Russe? Wir vermuten, dass er ein Russe war, der bei diesem selben Meister oder bei einem anderen Griechen, deren es ja damals nicht wenige in Russland gab, in die Schule gegangen sein mag.

Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, dass es in Russland gegen Ende des XII. Jahrhunderts auch eigene einheimische Meister gegeben haben kann. Und nicht allein, dass es sie gegeben haben kann, nein, es muss sie gegeben haben; in der Tat, im Verlauf von zwei, wenn nicht drei Jahrhunderten wurden überall Kirchen gebaut, die mit Fresken bemalt und mit Heiligenbildern geschmückt wurden, – sollte diese lange Periode ununterbrochener künstlerischer Kultur, mag sie auch von aussen her nach Russland gekommen sein, nicht hinreichen, um nicht nur einzelne Künstler, sondern auch ganze Künstlergruppen, Kunstwerkstätten und vielleicht – auch davor brauchen wir nicht zu erschrecken – sogar Kunstrichtungen und -schulen ins Leben zu rufen?

Im einzelnen ist über das Rostow-Susdalsche Gebiet zu bemerken, dass das noch vor kurzem in der russischen Historiographie allgemein angenommene vereinfachte Schema, wonach Jurij Dolgorukij und Andrej Bogoliubskij die aus Kijew exportierte Kultur in einem leeren, ja geradezu unbevölkerten Gebiet eingepflanzt hätten, gegenwärtig von den neuesten Historikern mit Ent-

schiedenheit abgelehnt wird. Der vortreffliche Kenner und Erforscher des Entwicklungsganges des Grossrussischen Reiches, A. E. Presniakow, sagt hierüber u. a. Folgendes: „Die Vorstellung, dass der Kulturzustand des Rostowschen Gebietes im XII. Jahrhundert überaus elementar gewesen wäre, ist nicht etwa auf positivem Tatsachenmaterial begründet, sondern auf die Dürftigkeit der Nachrichten über das innere Leben und Sein in unseren Quellen zurückzuführen. Oft fällt es dem Historiker schwer, die alte Wahrheit gelten zu lassen, dass man nämlich das Fehlen von Nachrichten nicht dem Nichtvorhandensein eines „historischen Lebens" gleichsetzen dürfe. Übrigens wird man bei nur etwas genauerer und vorurteilsloserer Berücksichtigung der spärlichen Einzelzüge, die sich in unseren Quellen über den Zustand des Rostowschen Wolgagebietes bis Jurij Dolgorukij, dann unter Jurij und unter Andrej Bogoliubskij finden, sagen müssen, dass sie der üblichen Vorstellung zuwiderlaufen. Zudem sind diese Einzelzüge in den Werken W. I. Sergejewitschs und P. P. Kondakows zur Genüge hervorgehoben. Dürfte nicht schon die Erwägung, dass die Be-

hauptung einer festen erblichen Fürstengewalt im genannten Gebiet dem Geschichtsforscher als ein Anzeichen für die grossen Erfolge der voraufgehenden Kolonisierung und Organisation des lokalen Lebens zu gelten hat, Zweifel darüber wachrufen, dass die Gesellschaft nicht nur der Kijewschen Rus, sondern allüberall und stets älter gewesen sein mag, als ihr Fürst?" [1])

Es liegt auf der Hand, dass so unvergleichliche Kunstschöpfungen, solche Perlen der Architektur wie die Mariaschutzkirche in Nerli und die Dimitrijewsche Kathedrale in einer Kulturwüste nicht haben entstehen können. Aus dem Auslande verschriebene Meister hätten nun und nimmer ohne den Beistand schon vorhandener künstlerischer Kultur in einer solchen Einöde alle die komplizierten technischen Werkstätten organisieren und in Gang bringen können, die doch dazu erforderlich waren, um die steinernen Gewölbe zu errichten, Mauern und Kuppeln zu vergolden, Fresken und Ikonen zu malen, das kostbare Kirchengerät zu bearbeiten, mit einem Wort, um den ganzen Reichtum zu schaffen, der,

[1]) A. E. Presniakow: „Die Bildung des grossrussischen Reiches", Petersburg 1918, p. 29.

wie auf Grund der Chronik anzunehmen ist, die Wladimir'sche Himmelfahrtskathedrale Andrej Bogoliubskijs auszeichnete.[1])

Gegen Ende des XII. Jahrhunderts hat es natürlich schon zahlreiche russische Meister gegeben, die hinreichend geschult und erfahren waren, und wer mag es wissen, vielleicht wird man im Laufe der Zeit dazu kommen, vieles, was uns heute noch als aus Byzanz oder bestenfalls als von Byzantinern nach Russland gebracht zu sein scheint, deren russischen Schülern zuzuschreiben. Schon heute neigen wir hinsichtlich der Fresken der Spaso-Neredizker Kirche in Nowgorod, besonders aber nach Erschliessung von deren Urbild der Fresken in der Dimitrijewschen Kathedrale, mit Entschiedenheit zu dieser Annahme. Was nun diese letzteren betrifft, so steht ihr nichtrussischer Ursprung für uns, wenigstens in der Hauptsache, ausser allem Zweifel. Wir haben es hier mit einer zu majestätischen, zu machtvollen Kunst zu tun, ohne den Beigeschmack jeglicher naiver Provinzerfindung. Diese Fresken zeugen von einer Jahrhunderte alten künstlerischen

[1]) Vollständige Sammlung russischer Chroniken Bd. II St. Petersburg 1908, 2. Aufl., p. 582.

Weisheit; sie sind nicht ein dumpfer Widerhall fernabliegender Residenzvorbilder, nicht etwa deren hundertste Wiederholung, die mechanisch und geistlos nach der Schablone vorgenommen wurde, vielmehr sind sie selber jahrhundertealte, urtümliche Kunst. Natürlich verliert sich der Urtypus der Komposition irgendwo in fernen Jahrhunderten, und in diesem Sinne sind sie nicht ursprünglich; aber dies ist schon die Natur der byzantinischen Kunst, dass sie von Zeit zu Zeit gewisse Schemen festlegt, die allgemach durch die Tradition legalisiert und von einigen Künstlergenerationen ohne Ende wiederholt wurden. In der langen Reihe dieser unpersönlichen Wiederholungen hat dann bald hier, bald dort irgend ein ausnehmend begabter Künstler Werke von vollendeter Schönheit geschaffen, die einem das Vorhandensein des Urvorbildes vergessen machen. So vergessen wir es auch angesichts der Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale.

Erst seit kurzem hat man sich daran gemacht, die byzantinische Kunst wissenschaftlich zu erforschen, und wir wissen immer noch sehr wenig

über das Leben und Wirken der einzelnen Meister. Bekanntlich waren fast alle russischen Metropoliten der dem Mongolenjoch voraufgehenden Periode – und zwar deren neunzehn von insgesamt zwanzig – Griechen, die vom Patriarchen aus Konstantinopel nach Russland entsandt wurden.[1]) Diese Griechen nun brachten viele Landsleute mit, darunter auch zahlreiche Meister. Darf man annehmen, dass sich darunter auch erstklassige Künstler befanden? und hatte es Sinn für einen grossen Meister, wie den Schöpfer der Dimitrijewschen Fresken, seine Heimat Konstantinopel mit einem fernen nordischen Lande zu vertauschen? Man darf nicht vergessen, dass sich die Künstler aller Zeiten, besonders aber die Künstler des Mittelalters und des Rinascimento durch grosse Beweglichkeit und durch die Neigung auszeichneten, ihr Glück in fernen Landen zu suchen. Denken wir nur an das Wanderleben der gothischen Steinmetzen und dann der späteren Meister der Renaissance in Europa, Russland und Indien. Zudem war Konstantinopel

[1]) E. Golubinskij, „Geschichte der russischen Kirche", Bd. 1, 1. Hälfte, Moskau 1901, 2. Aufl. p. 273, 285.

nicht die Heimat der Mehrzahl der byzantinischen Künstler, die aus den fernen Bezirken des Imperiums hierher gezogen kamen. Dazu kommt noch, dass in Konstantinopel selbst gegen Ende des XII. Jahrhunderts die fieberhafte künstlerische Tätigkeit der voraufgehenden Epoche abstirbt und ein Teil der Meister zusammen mit den letzten Komnenen nach Trapezunt zieht, was die Abwanderung in entlegene Länder noch begreiflicher machen, ja sogar als Notwendigkeit erscheinen lassen dürfte.

Noch einen Umstand gibt es, der es dem Fürsten Wsewolod erleichtern mochte, einen der besten Meister aus Konstantinopel nach Wladimir zu bekommen. Wladimirs Mutter war eine byzantinische Prinzessin und konnte ihrem Sohne, den sie in Byzanz erzog, dank ihrer hohen Verbindungen, ohne weiteres behilflich sein.

Endlich haben wir einen direkten Hinweis darauf, dass Wsewolod beim Bau der Dimitrijewschen Kathedrale seine Leute nach Saloniki entsandte. Die Chronik berichtet, man habe das Sargbrett des Heiligen Dimitrij von Thessalonich nach Wladimir gebracht, und der Fürst habe dieses

Brett in der Kathedrale errichtet; obwohl nun vom Eintreffen von Meistern nicht geredet wird, wird man kaum daran zweifeln dürfen, dass Wsewolods Boten auch Aufträge mitbekommen hatten, die auf die künstlerische Ausgestaltung der in Wladimir zu errichtenden Kathedrale Bezug nehmen.[1])

Aber ganz unabhängig vom Zeugnis der Chroniken gibt schon die Analyse des Stiles der Fresken einen unanfechtbaren Beweis für die byzantinische Abstammung des Schöpfers und für ihre Datierung. Der ganze Stil der Dimitrijewschen Fresken beweist es klar und zur Genüge, dass wir es mit typischer byzantinischer Kunst aus der Epoche der Komnenen zu tun haben. Vor allen Dingen wird dies durch den Realismus der ganzen Komposition bewiesen.

N. P. Kondakows Behauptung, die byzantinische Kunst kenne keine Individuation der Gesichter, die sich eigentlich alle auf drei Grundtypen, nämlich den des Engels, des Propheten und des Apostels, zurückführen liessen, trifft nur auf die byzantinische Kunst bis zum Ende des IX. Jahr-

[1]) Iwan Sacharow: „Untersuchungen zur russischen Ikonographie". Bd. 2. Petersburg 1849 S. 46.

hunderts zu; mit der mazedonischen Epoche aber und der Komnenendynastie erfolgte, wie Diehl richtig nachgewiesen hat, unter dem Einfluss verschiedener Ursachen, eine entschiedene Wendung zu einer portraitmässigen Behandlung der Köpfe mit einer ausgesprochenen Neigung besonders in den Kostümen und sonstigen Attributen zeitgenössische Elemente aus dem Leben zu verwerten. „Ausser Propheten und Aposteln, die ganz nach alter Manier gewandet sind, sehen wir Bischöfe in Kirchengewändern aus dem XI. Jahrhundert, Märtyrer, die als Hofwürdenträger gekleidet sind. Mit den griechischen Typen vermischen sich neue und charakteristische Gesichter mit langem, schwarzem, über die Schultern niederwallendem Haar, mit spitzen Bärten, Mandelaugen, die von dichten Brauen überschattet sind, mit stark gebogenen Nasen. Diese neuen Züge haben nichts mit dem Altertum zu tun und beweisen eine grössere Wahrheitsliebe, eine tiefere Beobachtung der Natur, ja sie sind unmittelbar aus dem Leben genommen.[1])
Diese Charakteristik der byzantinischen Kunst

[1]) „Diehl, Manuel d'art byzantin", Paris 1910, S. 583.

des XI. und XII. Jahrhunderts lässt sich wortwörtlich auf die Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale anwenden. Tatsächlich sehen wir neben den antiken Togen der Apostel so ausgesprochen zeitgenössische byzantinische Kostüme, wie beispielsweise die Gewänder der vornehmen Frauen auf dem Fresko „Einzug heiliger Frauen ins Paradies"; neben den griechischen Typen einiger Engelsköpfe sehen wir auch die Köpfe von Morgenländern mit Höckernasen.

In noch erhöheterem Masse trifft auf die Dimitrijewschen Fresken die Charakteristik der neuen Farbenprobleme der byzantinischen Mosaiken aus der Epoche der Mazedonischen Dynastie zu, wie sie von Diehl gegeben wird. In der Periode des ersten goldenen Zeitalters, in der Epoche Justinians, ist die Gewandbehandlung auf den Mosaiken gewöhnlich in einem Ton, nämlich in Weiss, durchgeführt. Im zweiten goldenen Zeitalter werden die Farben mannigfaltiger: der Chiton ist heller, die Tunika dunkler. War der Körper früher in dunkelbraunen Tönen gehalten, so macht sich jetzt eine viel grössere Mannig-

faltigkeit der Töne bemerkbar: seit dem XI. Jahrhundert findet man weiche „grüne" Schatten mit Übergängen in graublaue Töne. (Ebenda S. 500.) Man könnte glauben, diese Worte wären auf die Engel der Dimitrijewschen Kathedrale gemünzt, in so hohem Grade sind sie für die Malerei dieser Köpfe bezeichnend.

Besonders bemerkenswert ist aber das Streben des Schöpfers nach portraithaften Zügen, ein Merkmal, welches für die Kunst der Komnenendynastie ungemein charakteristisch ist. Diehls Beobachtungen zufolge wird die Abweichung ins Portraithafte, die sich bereits zu Beginn der mazedonischen Epoche andeutete, im Laufe der Zeit immer deutlicher und erreichte ihre Blüte unter den Komnenen im XII. Jahrhundert.

So haben zu Beginn des XI. Jahrhunderts in den Mosaiken des St. Lukas-Klosters in Phokien die Heiligen, die beinahe Zeitgenossen des Künstlers waren, nämlich der heilige Nikon, besonders aber St. Lukas von Hellas (Gournikiota) portraithafte Züge erhalten.

Die neuen Tendenzen machen sich noch deutlicher in den Mosaiken von Nea Moni auf Chios, Mitte

des XI. Jahrhunderts, bemerkbar, ganz besonders aber in den Mosaiken der Kirche in Daphni bei Athen vom Ende des XI. Jahrhunderts. (Ebenda 384, 478, 501.) Am augenfälligsten ist der bildnishafte Charakter unter allen bisher erschlossenen Mosaiken und Wandmalereien an den Köpfen der Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale festzustellen. Hier haben wir nicht einfach die Köpfe der Apostel Petrus, Matthäus, Lukas vor uns, sondern es sind dies Köpfe, die im Allgemeinen den üblichen Aposteltypen entsprechen, doch sind diese Köpfe individualisiert, sind aus dem Leben gegriffen, sind nach der Natur gemalt. Man hat sich das natürlich nicht so vorzustellen, dass die Künstler geradezu Modelle benutzt haben; der Künstler wird gewiss nicht unmittelbar nach dem lebenden Original gemalt haben, was ja in Anbetracht der Bedingungen der Freskenmalerei unmöglich wäre – er wird nicht einmal während der Arbeit auf nach Modellen angefertigte Zeichnungen zurückgegriffen haben. Seine Modelle sind nicht etwa hier in Wladimir zu suchen, sondern dort drüben in Saloniki, in Byzanz, wo er sie seinerzeit beobachtet und

studiert hatte. Wir sehen hier die bunte Schar von verschiedenartigsten Griechen, noch mehr von Fremdstämmigen vor uns, von Syrern, Persern, Armeniern, Slaven, Arabern, die bereits im XII. Jahrhundert das internationale Byzanz überfluteten.

Um abseits von dieser bunten malerischen Welt stehend, dennoch ein so lebhaftes Bild von ihr zu vermitteln und hierbei nicht gemeine Typen, nicht annähernde Schemen, sondern mit überzeugender Sicherheit gemalte Portraits zu geben, bedurfte es in der Tat einer gewaltigen künstlerischen Intuition, einer ausschliesslichen künstlerischen Zauberkraft, der geheimnisvollen Magie vor dem inneren Blick weit entfernte Bilder und entschwundene Gesichter auftauchen zu lassen, kurz es bedurfte einer Kraft, die wohl nur den grössten Meistern der Kunst zu Gebote steht.

Gibt es irgendwo Fresken, die denen der Dimitrijewschen Kathedrale nahestehen und aus einer Zeit mit ihnen stammen? Es gibt Fresken aus derselben Zeit, die, wie wir sahen, auch dem Sujet nach denen der Dimitrijewschen Kathedrale nahekommen, es gibt deren sogar recht viele,

aber nirgends, weder im Gebiet des alten Byzanz, noch in den Ländern, die dessen machtvollen kulturellen und künstlerischen Einfluss übernahmen, hat man bisher Wandmalereien entdeckt, die man an spezifischem Gehalt den Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale gleichstellen könnte. (Die von P. P. Pokryschkin veröffentlichten Fresken der grossen Kirche von Stoudenitz in Serbien stammen etwa aus dem Jahre 1190, also aus der nämlichen Zeit, wie die Dimitrijewschen Fresken. Die Photographien, die uns vorgelegt wurden, besonders aber die Aquarell-Kopien des Kunstmalers W. Stscherwakow, die uns von N. P. Lichatschew freundlichst zur Verfügung gestellt wurden, weisen auf die Verwandtschaft der Epochen hin, desgleichen auf einige verwandte Züge der Malweise; dennoch stehen auch diese Fresken, selbst die besten unter ihnen nicht ausgeschlossen, wie z. B. die Gestalt Johannes des Täufers, der künstlerischen Ausgestaltung und dem schöpferischen Temperamente nach wesentlich tiefer als die Dimitrijewschen Fresken.[1])

[1]) P. Pokryschkin: „Die Architektur der orthodoxen Kirche im XII—XVII. Jahrhundert im Königreich Serbien", Petersburg 1906.

Es ist ausgeschlossen, dass es dereinst in Byzanz nicht mindestens ebenso starke, wo nicht noch vollendetere Fresken gegeben haben sollte, und vielleicht wird es über kurz oder lang gelingen, sie irgendwo zu entdecken – allein zunächst kennen wir sie noch nicht.

So war denn der eigentliche Meister der Dimitrijewschen Fresken ein Byzantiner – daran kann kein Zweifel bestehen. Er hat aber, wie wir sahen, nicht allein gearbeitet, sondern mindestens einen Gehilfen gehabt, der, wie wir bestimmt glauben, Russe war.

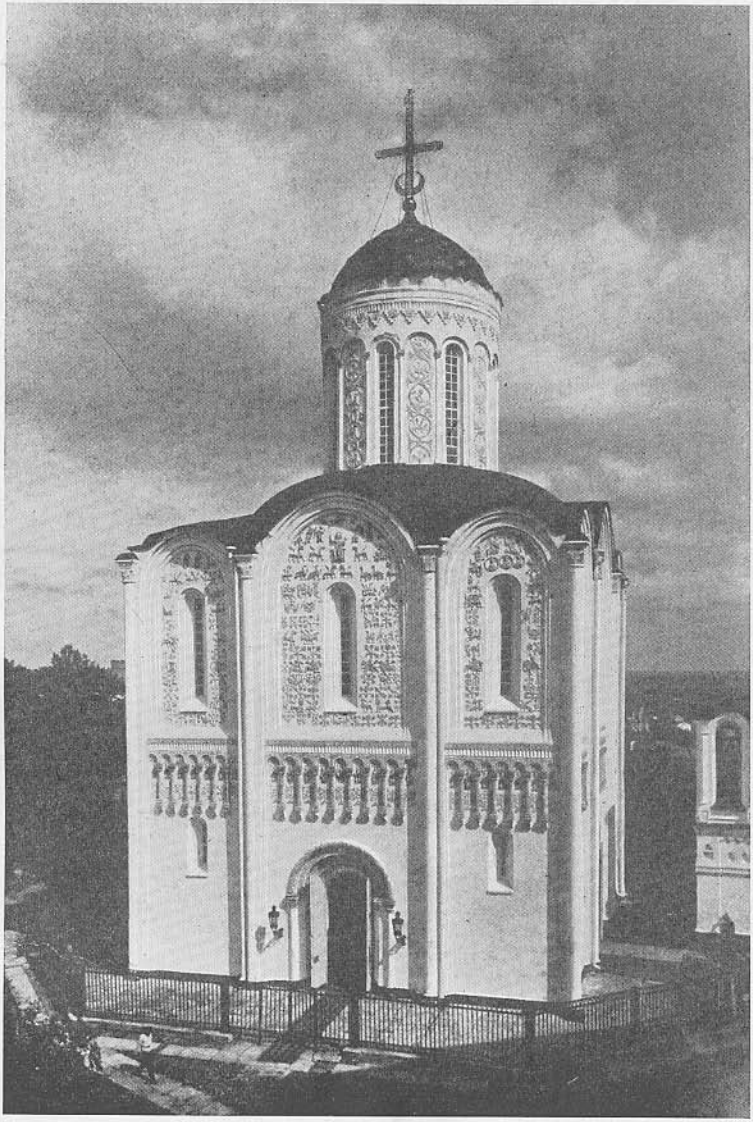
Dass dieser letztere ein Russe war, glauben wir aus seinem Hang zum Ornamentalen schliessen zu können, der sich darin bekundet, dass er beispielsweise im Leben beobachtete Falten gleichsam dekorativ verwertet, und dieser Hang zum Ornamentalen kommt aus der Tiefe des nationalen Geistes und führt ihn zu Lösungen, die kunsthistorisch nur im Aspekte einer wesentlich späteren künstlerischen Weltauffassung bewertet werden können. Eine so hellsichtige Antizipation erst später überwiegender künstlerischer Ausdrucksformen, wie sie sich dann in

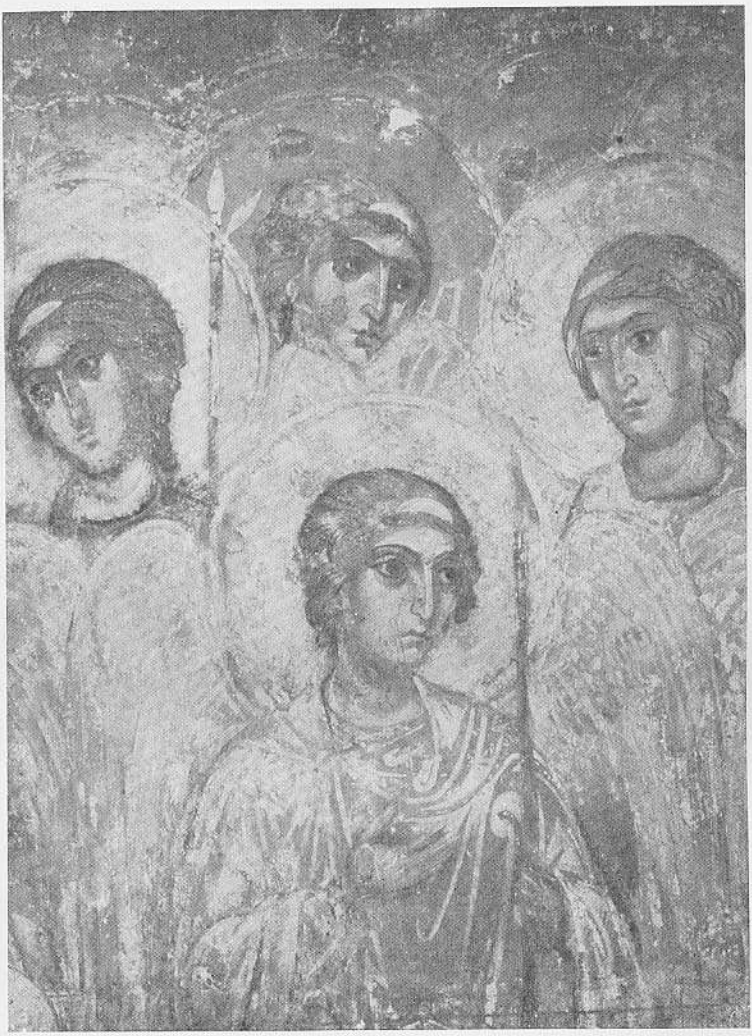
Russland erst nach 50–100 Jahre durchsetzten, kann ja doch wohl nur einem Russen eigentümlich gewesen sein.

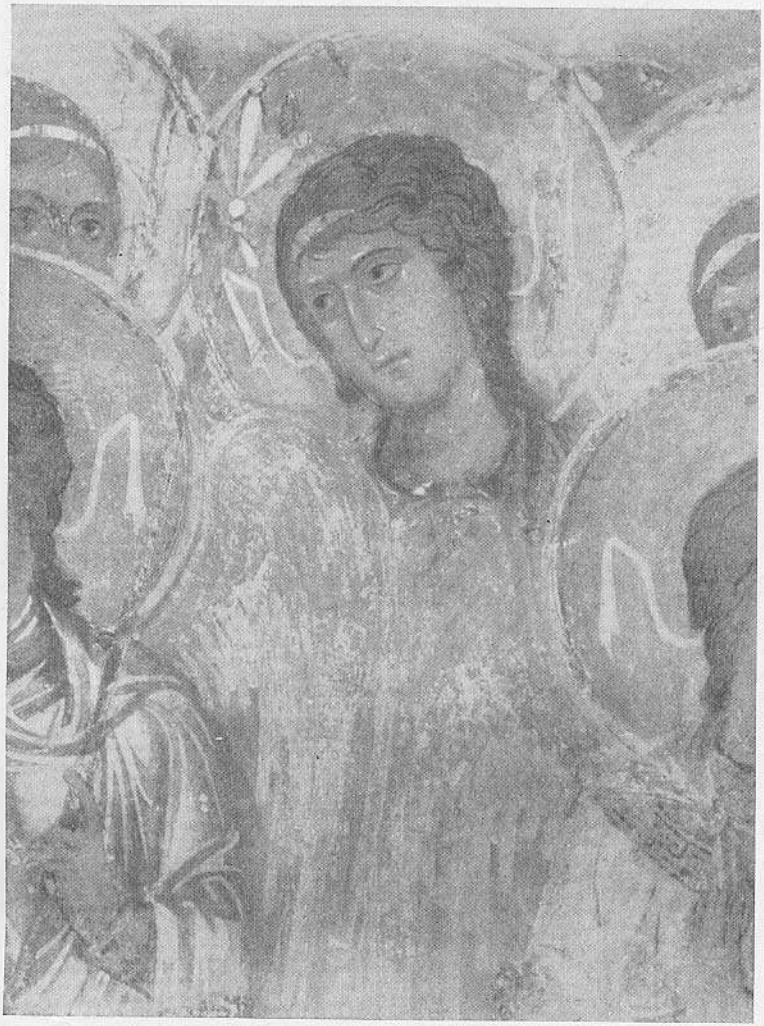
Ausser diesem russischen Hauptgehilfen hatte der Grieche auch noch einige Gesellen, die ihm zur Hand gingen, ihm bei den Wandmalereien halfen und die Spuren ihres bescheidenen Könnens hinterlassen haben.

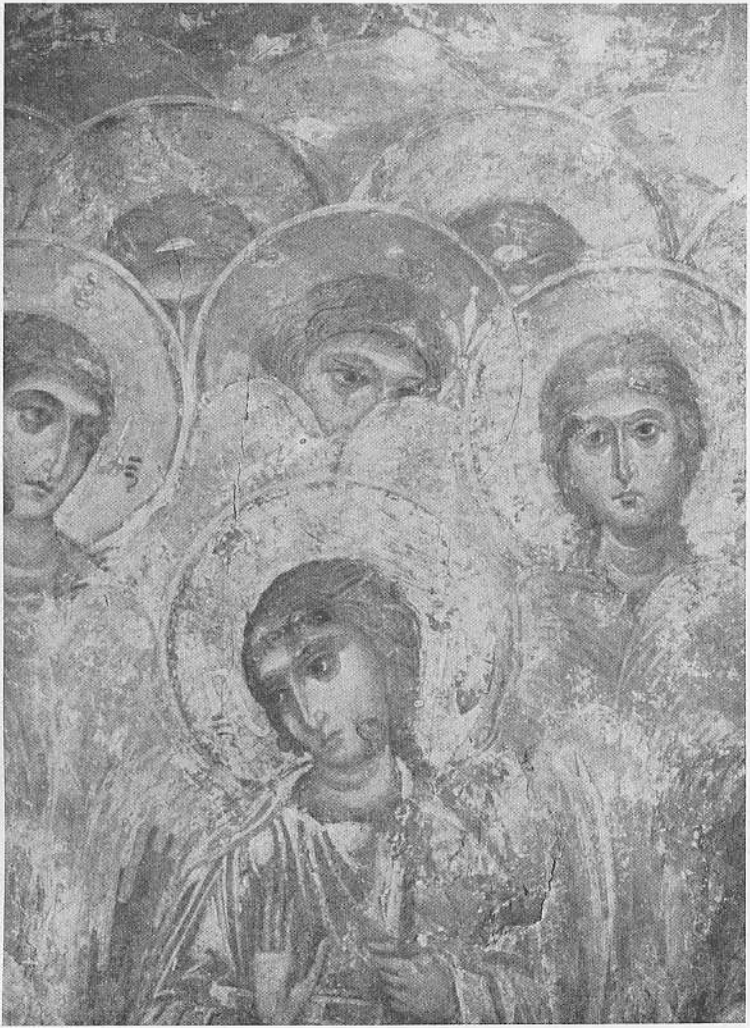
Wir kennen noch zu wenig Fresken vom Ende des XII. Jahrhunderts, sei es nun in Byzanz, oder in Italien oder in Russland, wollen uns aber gerne zu dem Glauben bekennen, dass wir dem grossen Schöpfer der Fresken der Dimitrijewschen Kathedrale noch anderweitig begegnen werden, und zwar an Wandflächen von Kirchen, die noch der Erschliessung harren.

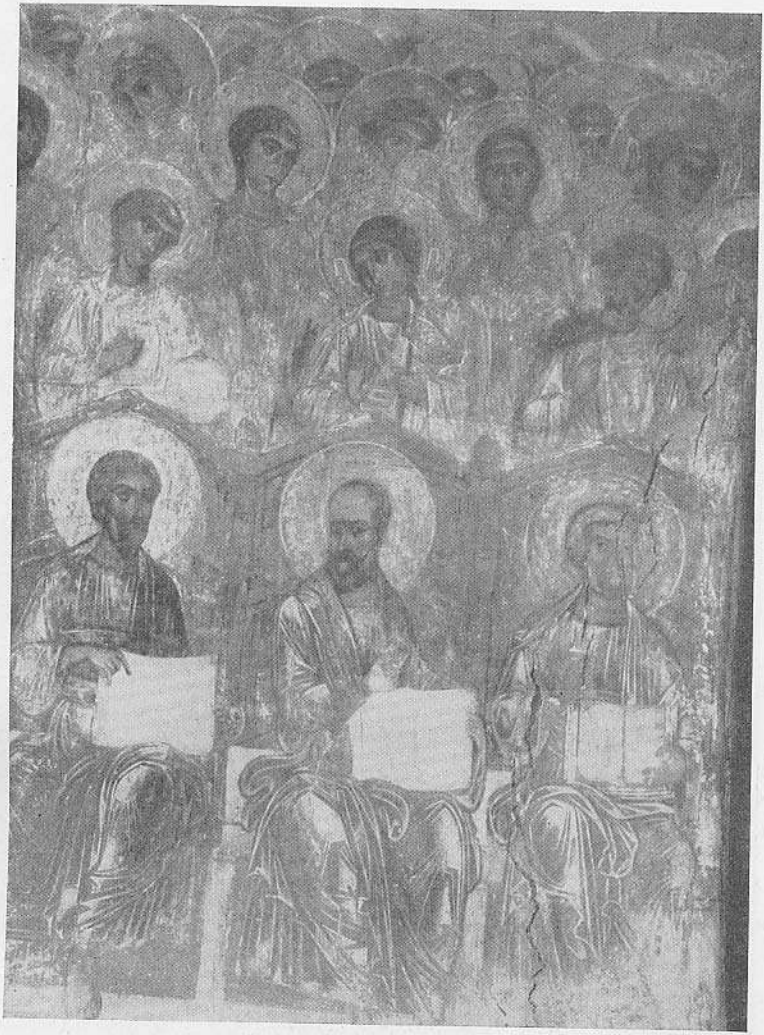
TAFELN

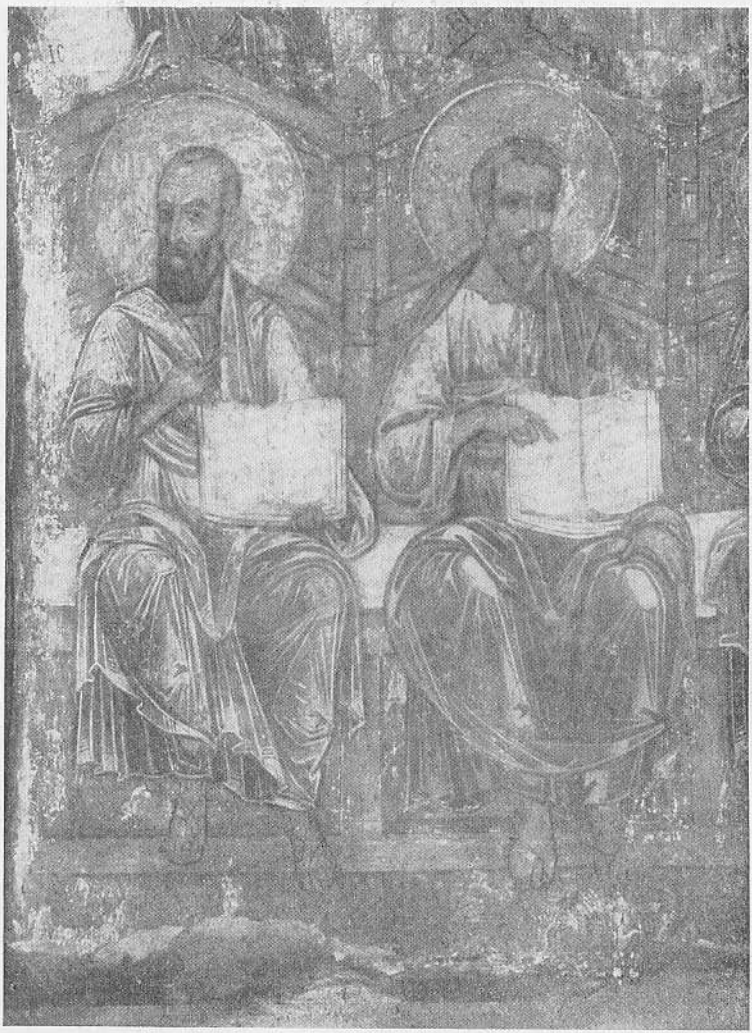


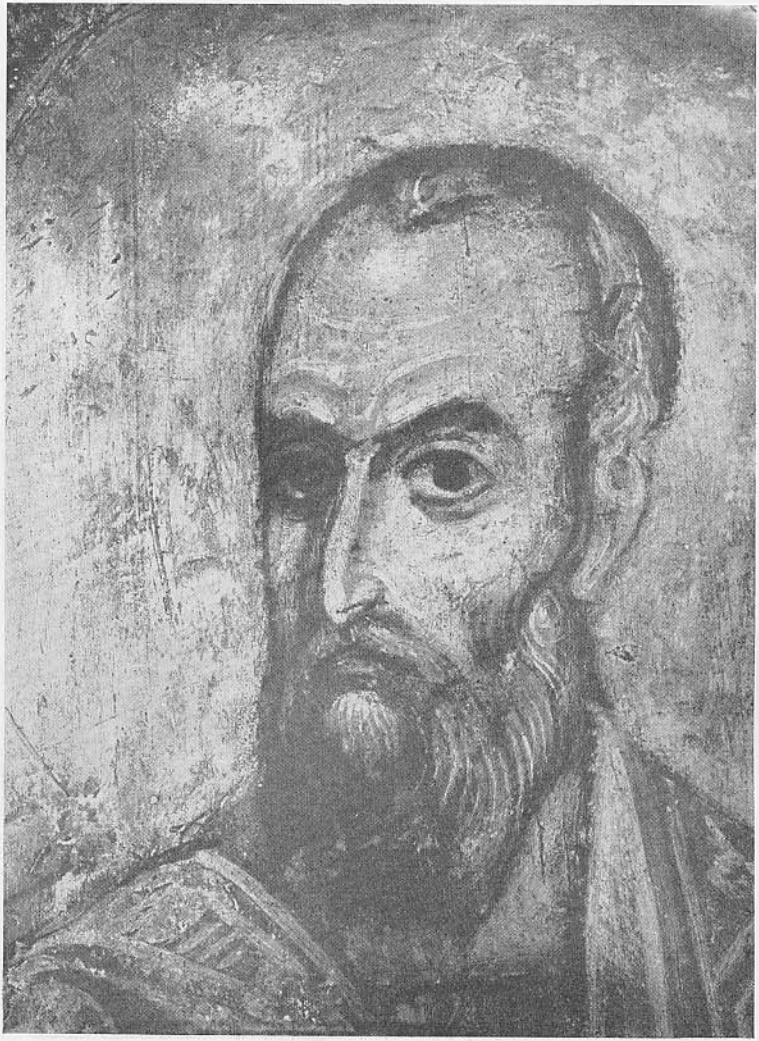


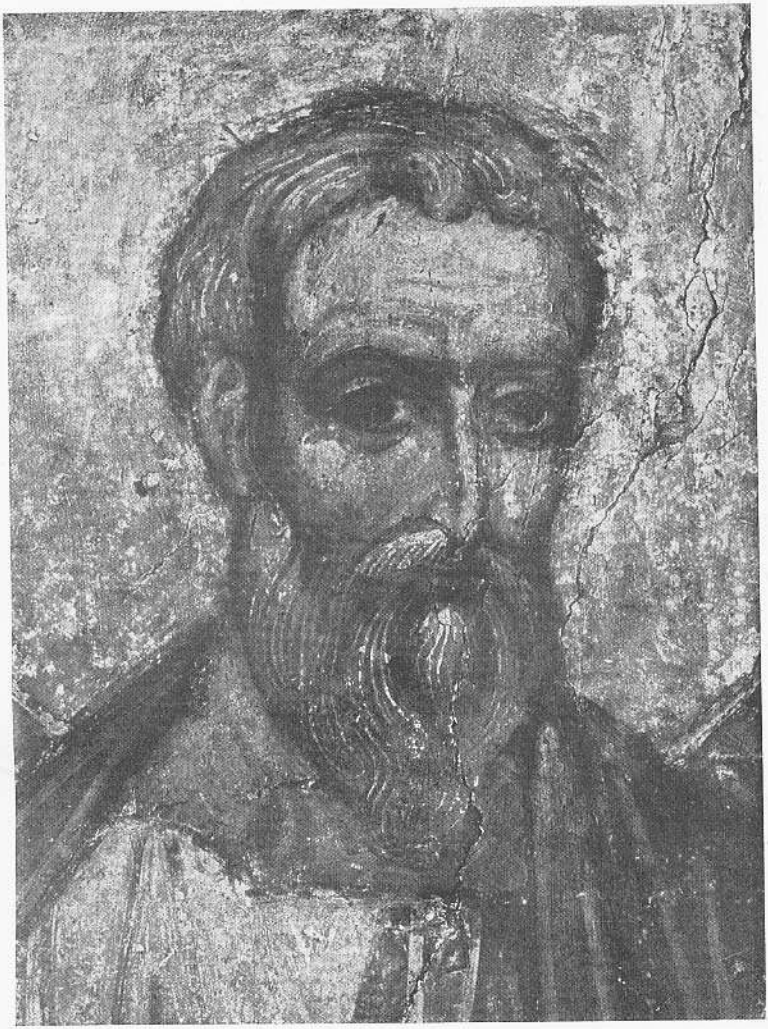


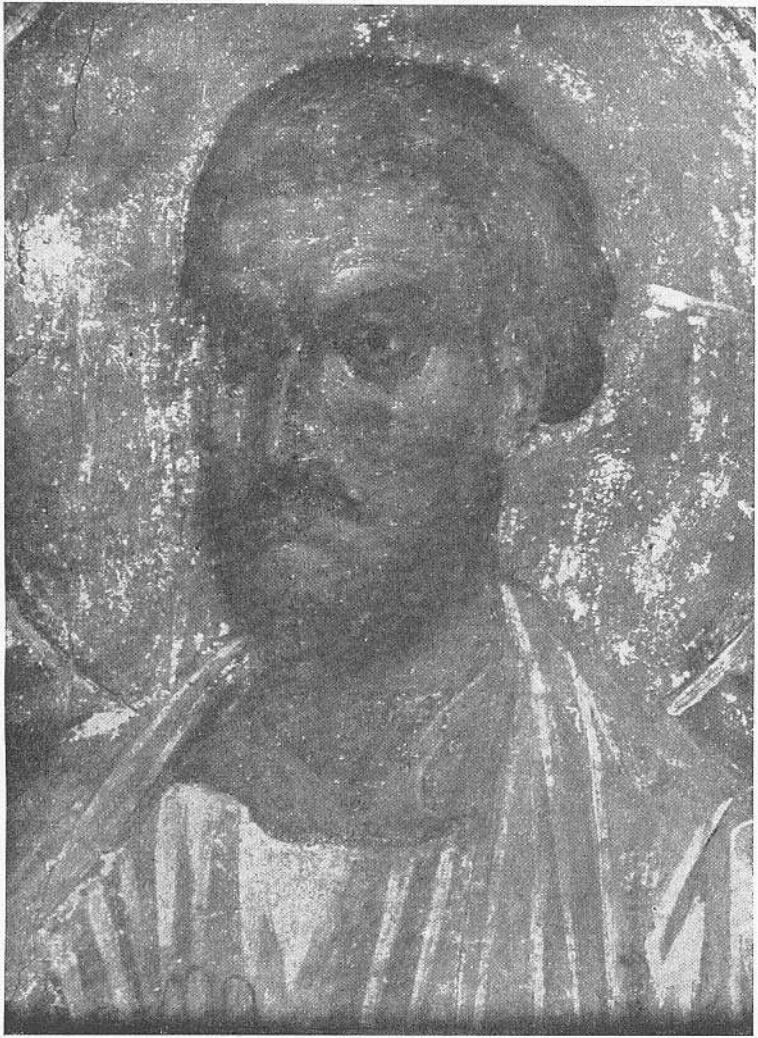


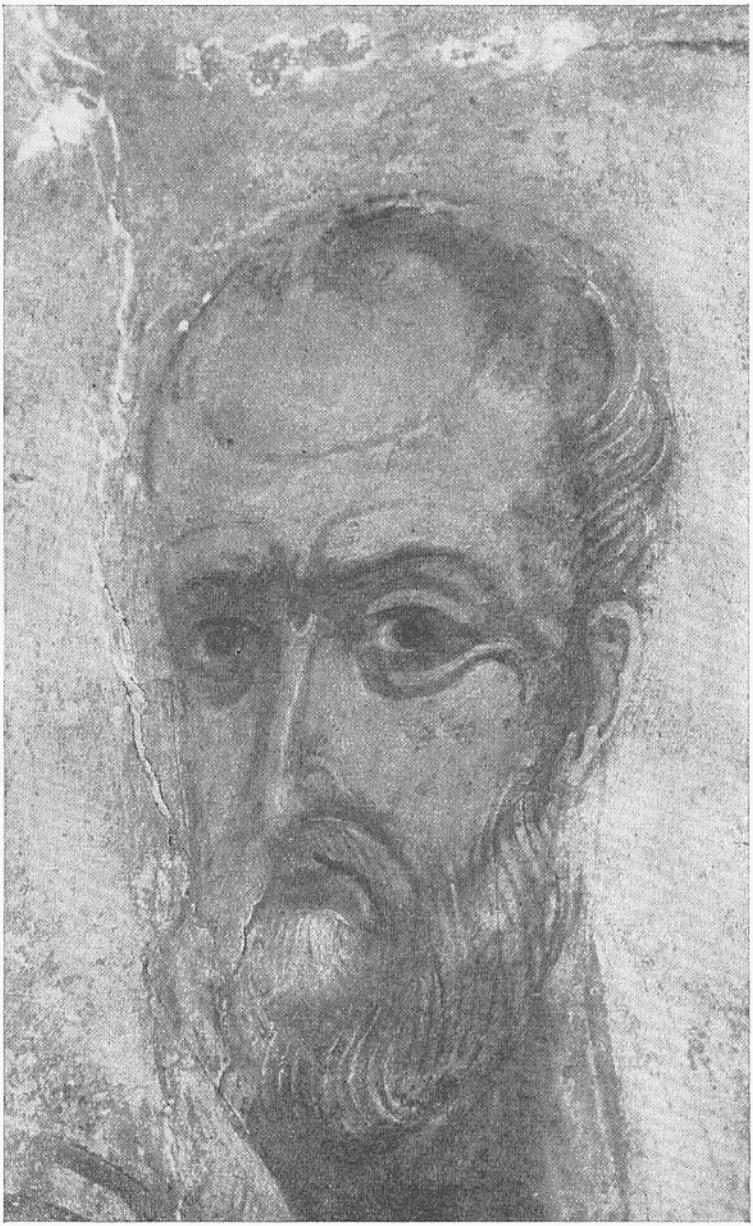


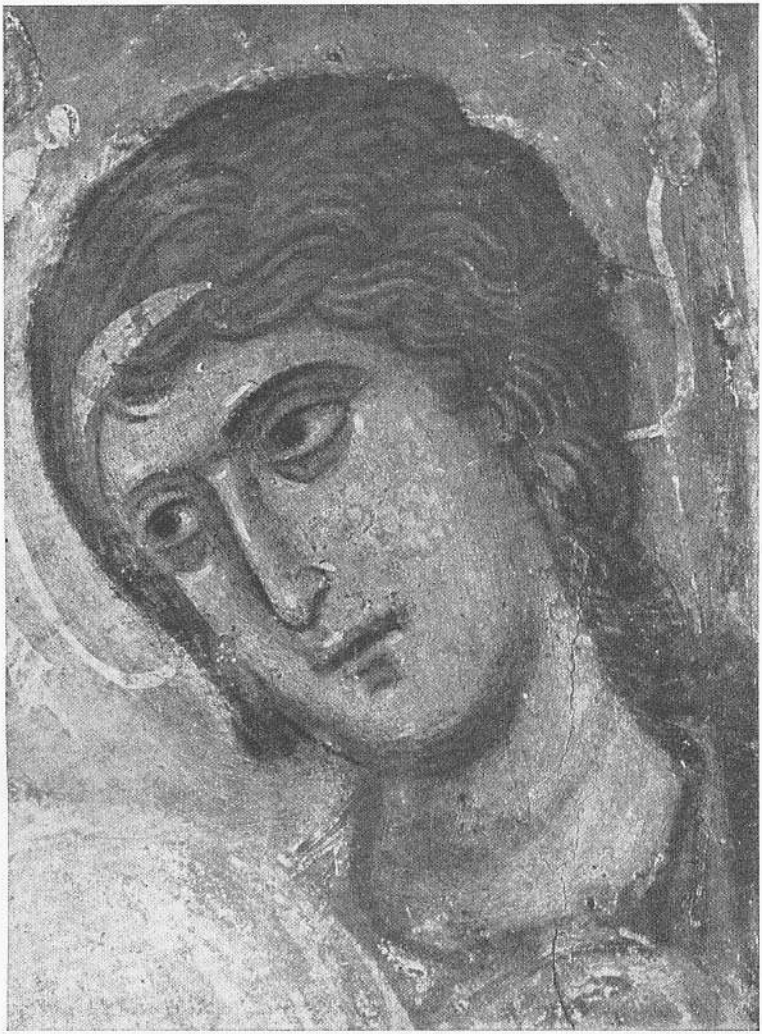


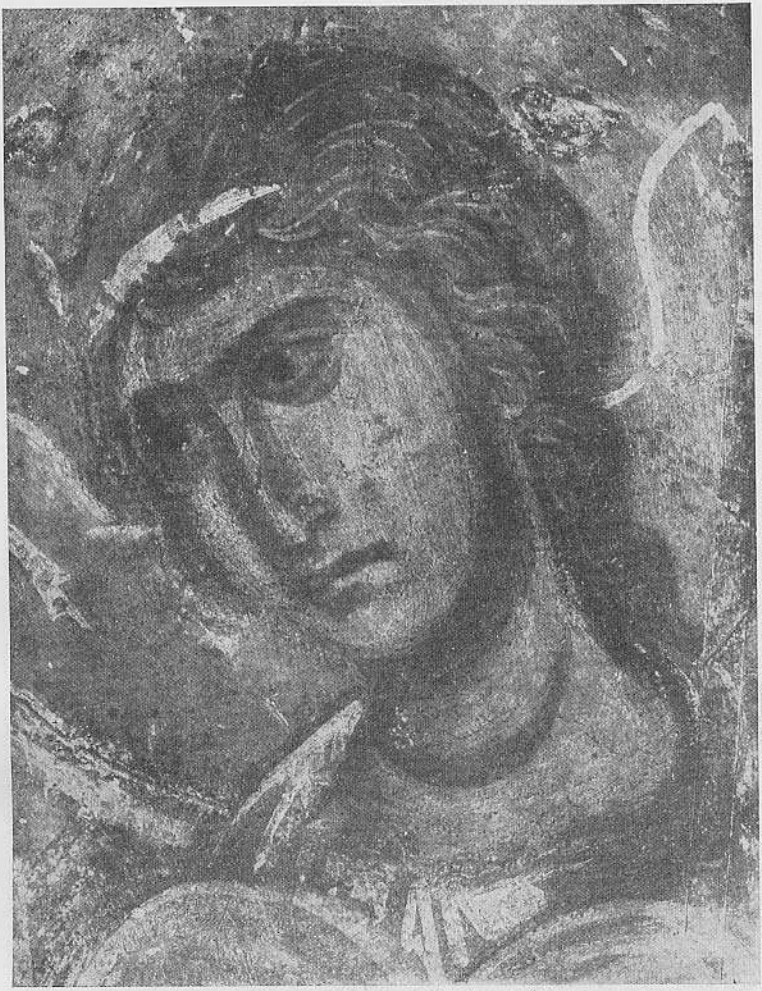


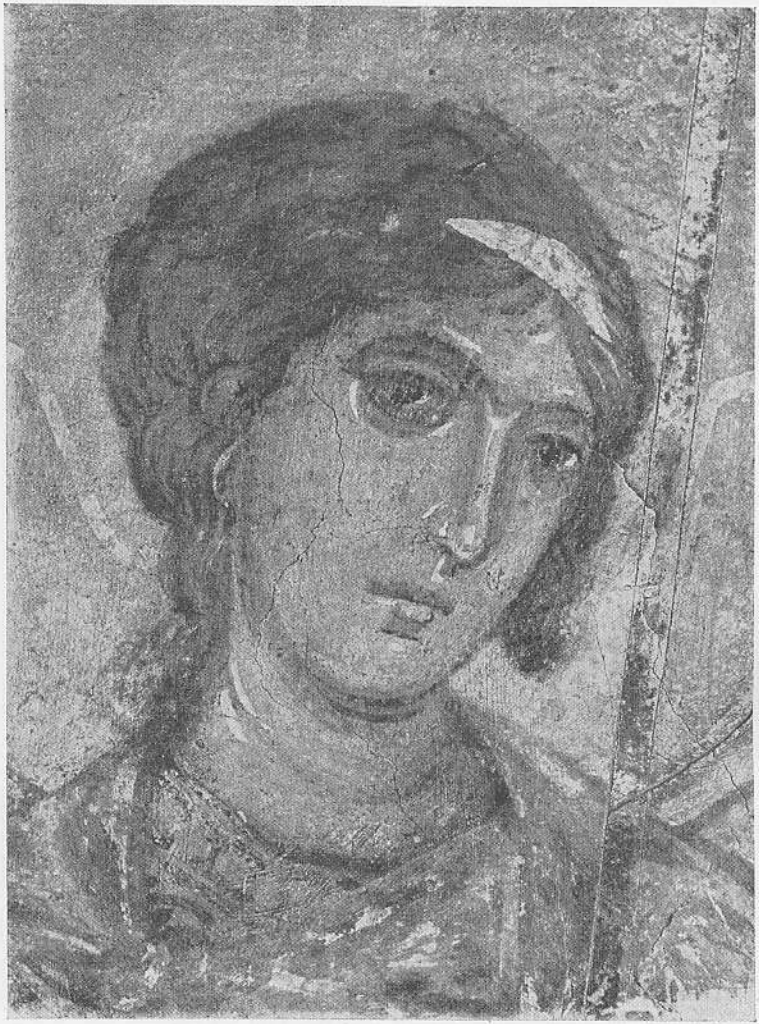


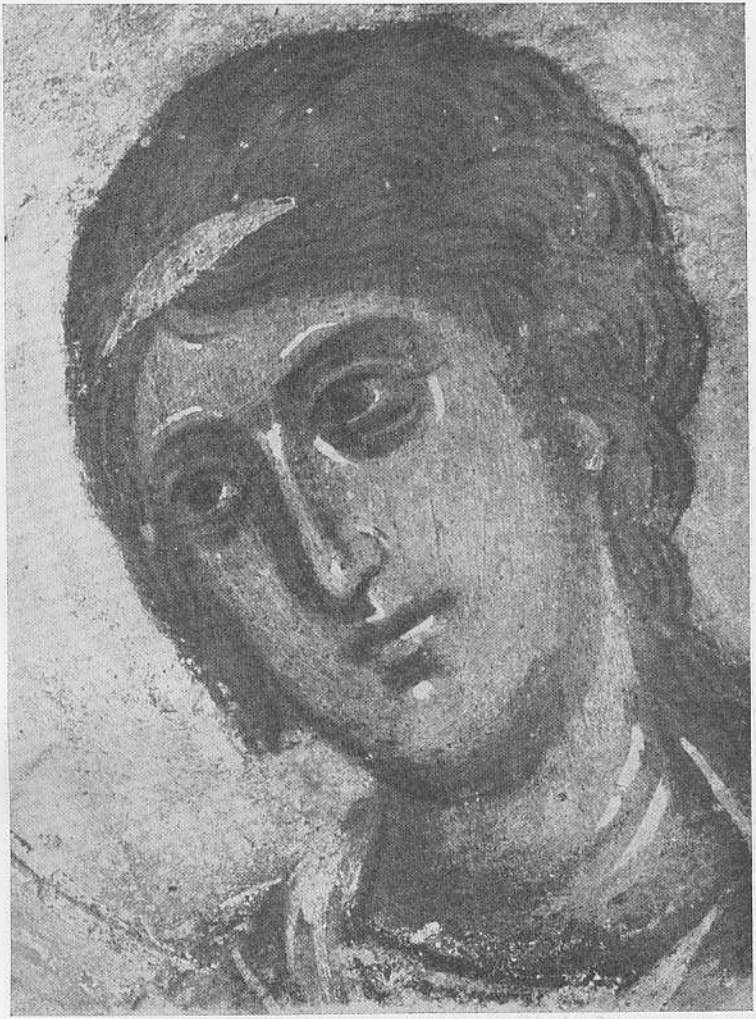


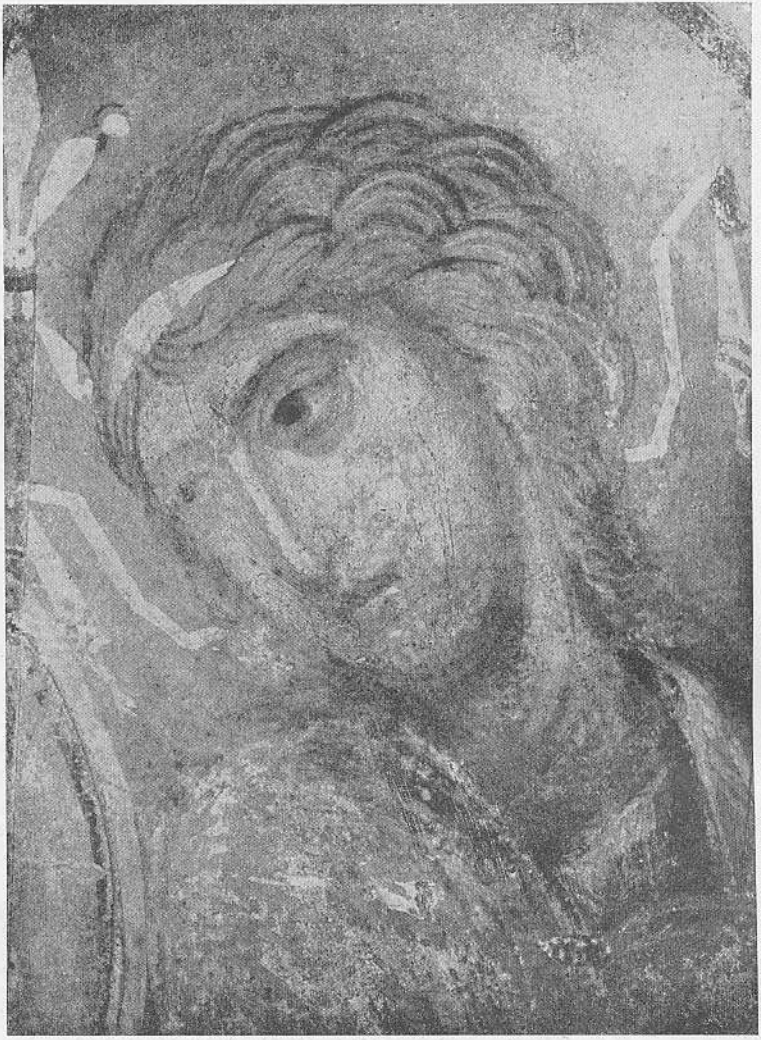


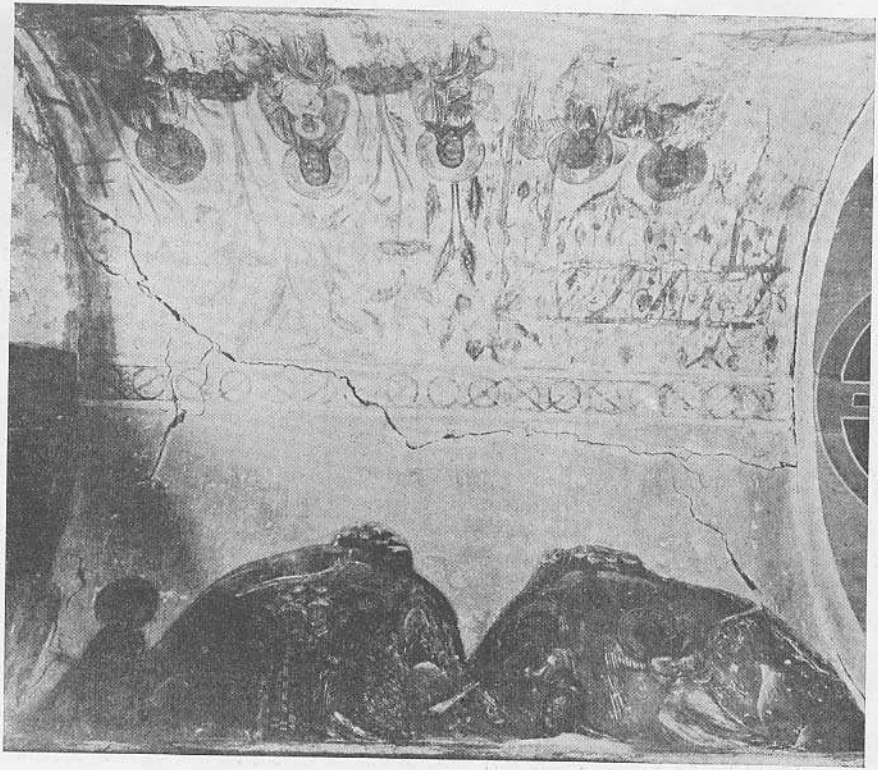


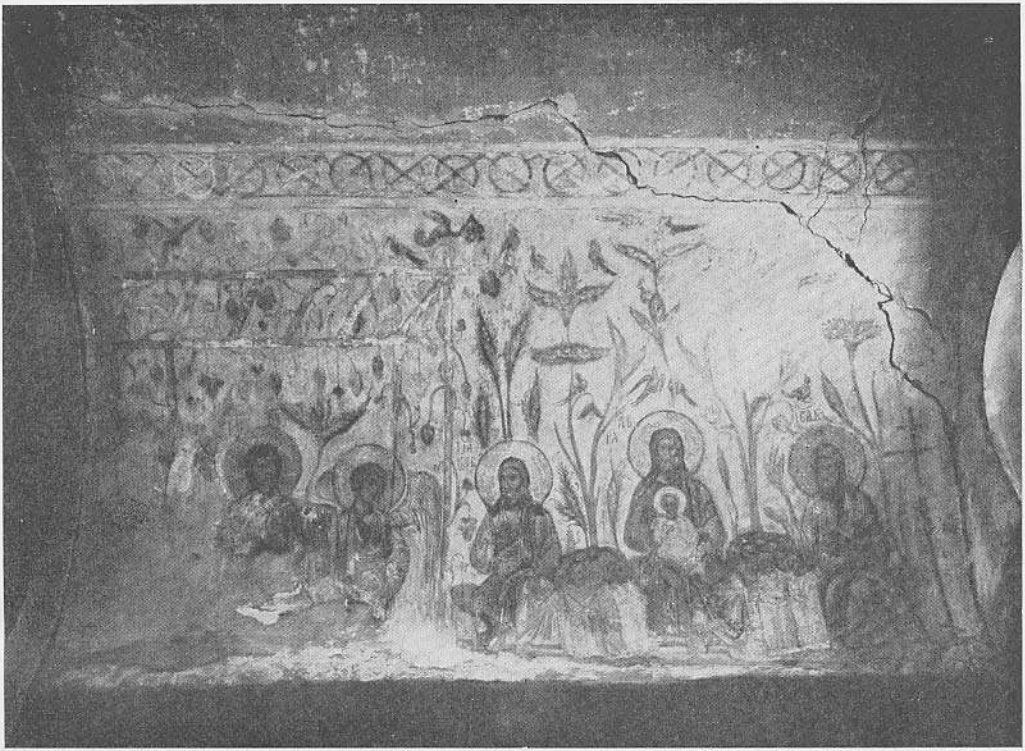




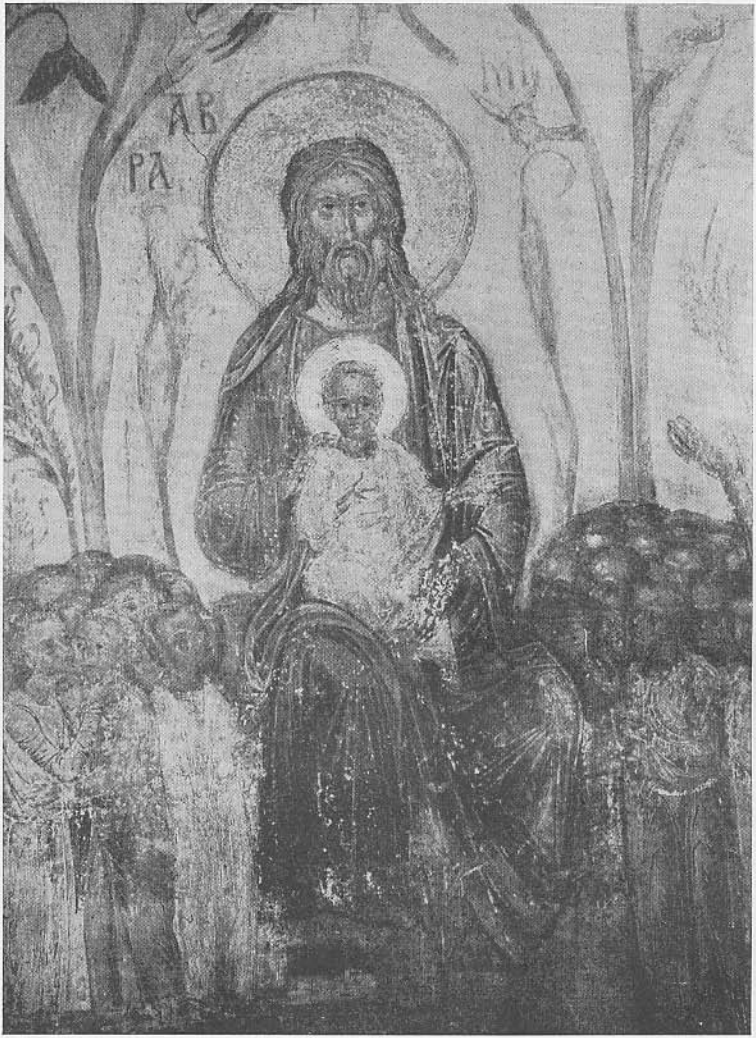






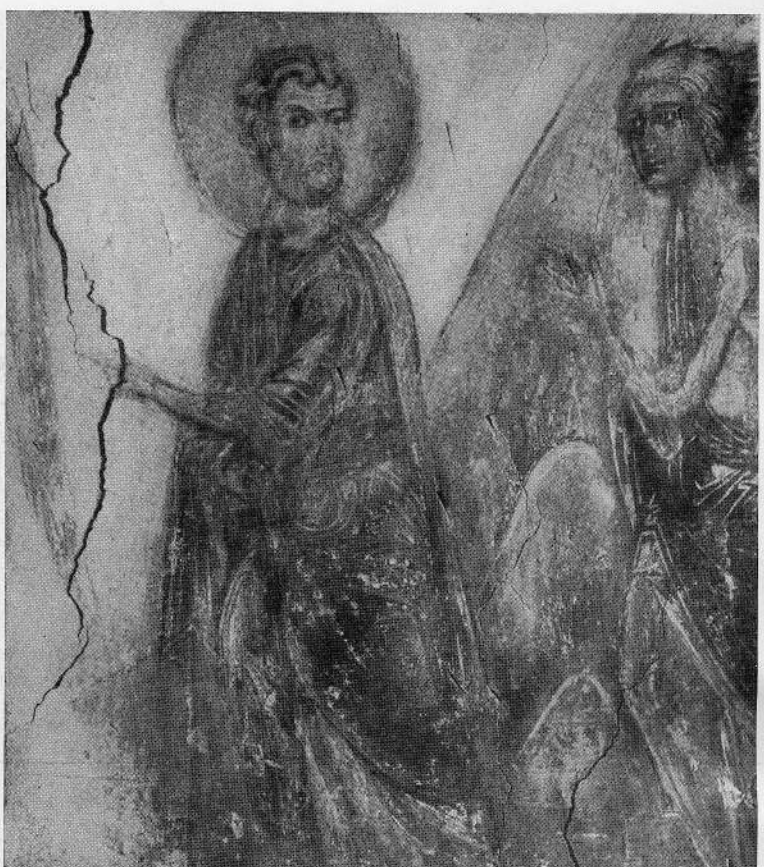


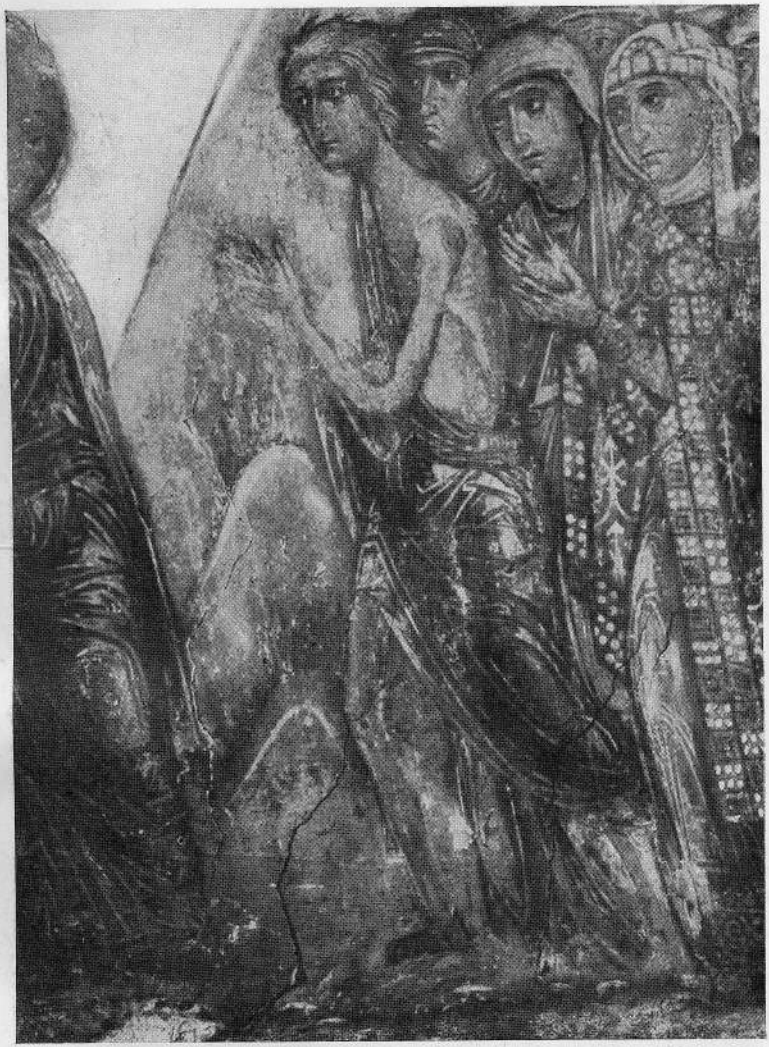
ИАКОВ
АВРААМ
ИСААКЪ

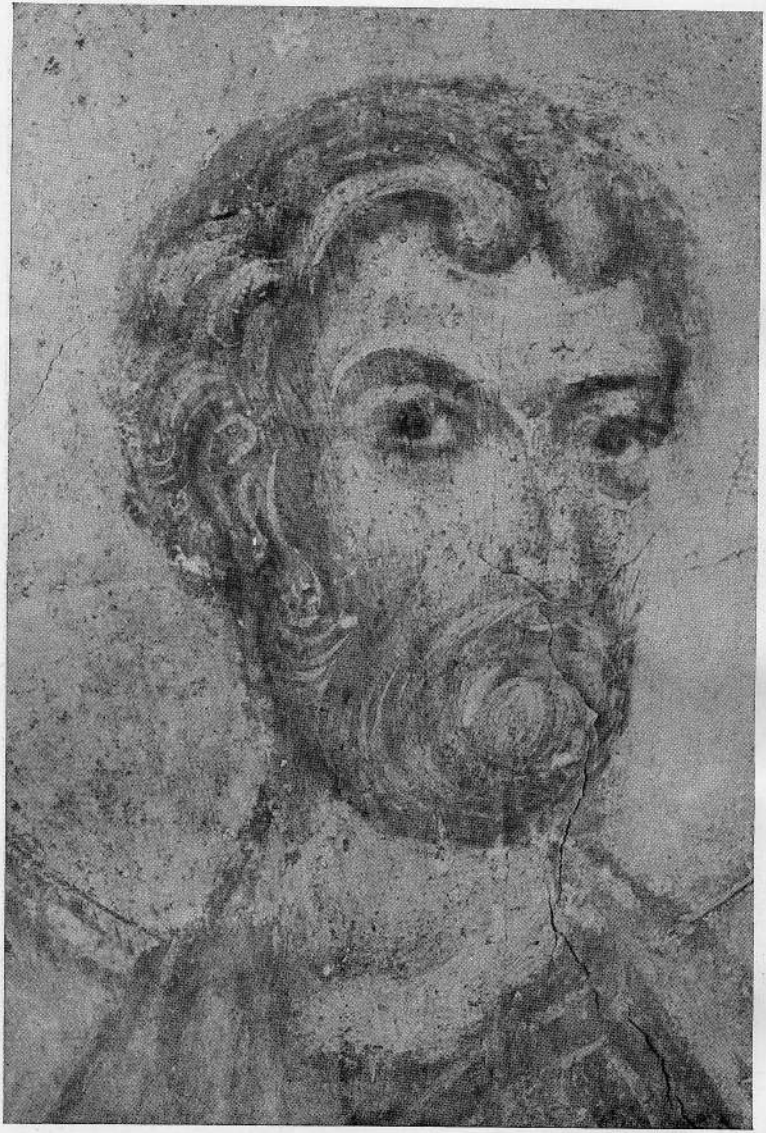

АВ
РА

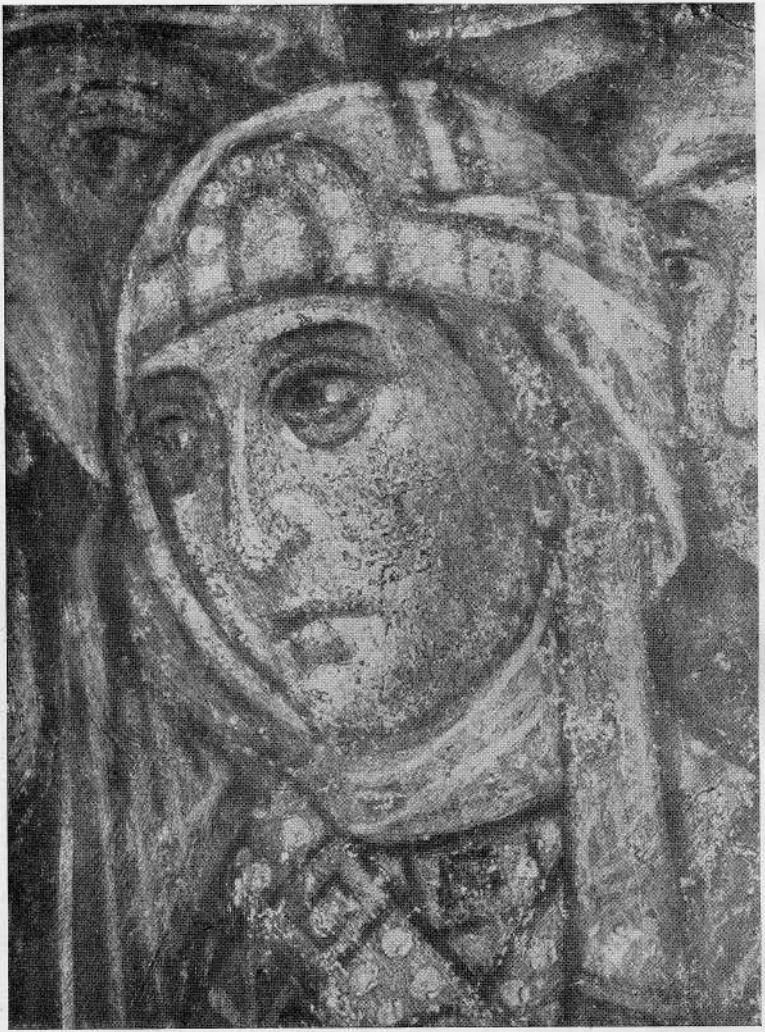
ИСАИЯ

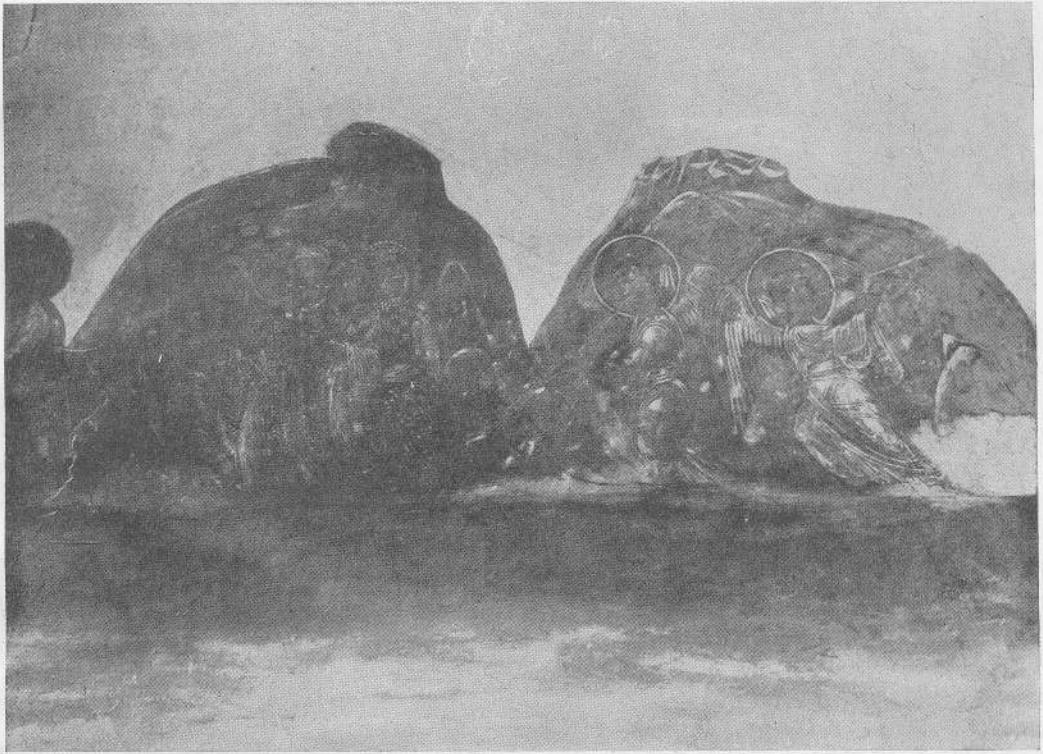
ІАКОВ











VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Ostseite . . . . . Titelbild

Plastische Dekoration 9

Grundriß und Durchschnitt der Kathedrale 11

Dekorative Arkatur der Kathedrale 27

Thronende Apostel. Details aus der Mosaikkomposition „Das Jüngste Gericht" (Kathedrale zu Torello) . . . 32

Zwei Apostelfiguren, Gottesmutter und die Engelschar. Fragment der Freskokomposition „Das Jüngste Gericht" in der Georgi-Kathedrale zu Staraja-Ladoga 33

Dekorative Skulptur. Ostseite 41

Thronende Apostel und die Engelschar. Detail der Freskokomposition „Das Jüngste Gericht" in der Verklärungskirche zu Nereditsa in Nowgorod . . . 48

Thronende Apostel und die Engelschar. Detail der Freskokomposition „Das Jüngste Gericht" in der Verklärungskirche zu Nereditsa in Nowgorod . . . 49

Dekorative Wand-Plastik in der Kathedrale 57

Plastische Dekoration 79

Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Westseite I

Thronende Apostel und die Engelschar. Nordseite des zentralen Tonnengewölbes II

Thronende Apostel und die Engelschar. Nordseite des zentralen Tonnengewölbes III

Apostel Paul, Matthias, Markus und die Engelschar. Nordseite des Zentralgewölbes IV
Apostel Thomas, Jakob, Andreas und die Engelschar. Südseite des Zentralgewölbes V
Engelgruppe der Nordseite des Zentralgewölbes . . . VI
Engelgruppe der Nordseite des Zentralgewölbes . . . VII
Engelgruppe der Südseite des Zentralgewölbes VIII
Engelgruppe der Nordseite des Zentralgewölbes . . . IX
Engelgruppe der Südseite des Zentralgewölbes X
Engelgruppe der Südseite des Zentralgewölbes XI
Apostel Thomas, Jakob, Andreas und die Engelschar. Südseite des Zentralgewölbes XII
Apostel Lukas, Johannes, Peter und die Engelschar. Südseite des Zentralgewölbes XIII
Apostel Paul, Matthias, Markus und die Engelschar. Nordseite des Zentralgewölbes XIV
Apostel Simon, Bartholomäus, Philipp und die Engelschar. Nordseite des Zentralgewölbes XV
Apostel Paul und Matthias XVI
Apostel Bartholomäus und Philipp XVII
Apostel Andreas und Lukas XVIII
Apostel Johannes und Peter XIX
Apostel Pauls Kopf XX
Apostel Matthias Kopf XXI
Apostel Markus Kopf XXII
Apostel Bartholomäus Kopf XXIII
Apostel Philipp Kopf XXIV
Apostel Andreas Kopf XXV

Apostel Lukas Kopf XXVI
Apostel Johannes Kopf XXVII
Engelkopf. Südseite des Zentralgewölbes XXVIII
Engelkopf. Nordseite des Zentralgewölbes XXIX
Engelkopf. Nordseite des Zentralgewölbes XXX
Engelkopf. Nordseite des Zentralgewölbes XXXI
Engelkopf. Nordseite des Zentralgewölbes XXXII
Engelkopf. Nordseite des Zentralgewölbes XXXIII
Engelkopf. Nordseite des Zentralgewölbes XXXIV
Engelkopf. Südseite des Zentralgewölbes XXXV
Gesamtansicht des Seiten-Tonnengewölbes XXXVI
Mutter Gottes mit Engel und Abrahams Schoß. Südseite des Seitengewölbes XXXVII
Abrahams Schoß XXXVIII
Die selige Seele XXXIX
Abraham mit der seligen Seele XL
Abrahams Kopf XLI
Isaak mit seligen Seelen XLII
Isaaks Kopf XLIII
Jakob mit seligen Seelen XLIV
Jakobs Kopf XLV
Selige Seelen XLVI
Selige Seelen XLVII
Apostel Peter führt selige Frauen ins Paradies XLVIII
Apostel Peter und die seligen Frauen XLIX
Apostel Peter und Maria Magdalene L
Maria Magdalene und andere selige Frauen LI

Apostel Peters Kopf LII
Maria Magdalenes Kopf LIII
Selige Frauen LIV
Selige Frauen LV
Kopf einer seligen Frau LVI
Zwei Köpfe der seligen Frauen LVII
Kopf einer seligen Frau LVIII
Kopf einer seligen Frau LIX
Kopf einer seligen Frau LX
Mutter Gottes Kopf LXI
Trompetende Engel LXII
Der linke trompetende Engel LXIII
Der rechte trompetende Engel LXIV
Freskokomposition der Nordseite des Zentralgewölbes vor der Restauration LXV
Freskokomposition der Südseite des Zentralgewölbes vor der Restauration LXVI
Freskokomposition der Nordseite des Seitengewölbes vor der Restauration LXVII
Freskokomposition der Südseite des Seitengewölbes vor der Restauration LXVIII